índice
de artes y letras

ÑO XII - NUM. 111 EDICION ESPAÑOLA - MARZO 1958 PRECIO: 15 PTAS.
epósito legal M. 40-1958

# La tierra incógnita

Por Manuel Villegas López



*La tierra incógnita más pura: las regiones polares.*

Para el hombre, el gran misterio acaba mpre por ser el hombre mismo. Y por- e este misterio no se aclara nunca, el mbre vive siempre rodeado de misterio. r un constante espejismo, aparece y se ofrece fuera, pero está dentro de sí.

Uno de estos enigmas indescifrable, complejísimo y apasionante, es el hechizo de la tierra incógnita. La fuerza que ha descubierto el mundo, que ha empujado a los hombres a las mayores aventuras, desde el origen del tiempo.

Como todos los poderes mágicos, como los taumaturgos, como los demonios y los dioses, lleva una máscara: la utilidad. Puede ser la científica, alta y desinteresada, la que hace exclamar a las gentes vulgares: «¿Para qué sirve eso?» Su aguda, pura cúspide es esa arista más viva del hombre en verdad vivo: la que empieza en la capacidad de asombrarse, y termina en el afán de comprender. Puede ser la utilidad inmediata, tangible y comercial, que todos admiten como lógica, estiman y alaban: el golpe de azar del jugador arriesgado, en busca de la riqueza fabulosa, desde el oro a las especias. Pero todas, las desinteresadas y las lucrativas, son falsas. Lo que lleva a los hombres a la gran aventura es el hechizo de la tierra incógnita.

## LA MASCARA

Así, las exploraciones polares comenzaron por ser el camino de las Indias, hacia los legendarios países de Marco Polo. La locura española de Colón se había hecho un Nuevo Mundo —nombre maravilloso—, y sobre la faz de la tierra prendió esta locura, porque jamás la quimera había logrado su realidad de tal modo. Por eso, el inglés Thorne tiene la idea de llegar a las Indias por un camino más corto que españoles y portugueses: por el Polo Norte. Por eso, Enrique VIII de Inglaterra la apoya, y Sebastián Cabot puede formar, con mercaderes ricos, la «Compañía de comerciantes aventureros». La más estupenda máscara para la más desinteresada empresa.

Durante trescientos años se vivirá con esta obsesión: el paso del Noreste, el paso del Noroeste. Abrir nuevos caminos hacia las Indias por el norte de Asia, a lo largo de Siberia, o por el norte de América, sobre él Canadá. Es la gran cabalgata de aventuras prodigiosas, de hazañas increíbles, de descubrimientos sensacionales, de heroísmo y sacrificio tenaces, oscuros... Se gastan fortunas de dinero, energías sin tasa, dolor sin miedo, ideas audaces y hombres, hombres que mueren..., todo lo que se puede poner en la mejor empresa. Nordenskjöld, el finlandés, triunfará en el Noreste, pasando del Atlántico al Pacífico, sobre Siberia, en 1879, en un año, sin un accidente, sin perder un hombre, donde tantos habían muerto. El paso del Noroeste, sobre América, fué forzado primero por el inglés Mac Clure, durante cuatro años, en 1850-54, a través de una lucha tremenda y trágica; su navío fué encontrado cincuenta años después. Y de manera práctica, viable, por el noruego Amundsen, en una travesía casi perfecta, de tres años (1903-6).

Pero ya todo era inútil. La fábula de Marco Polo se había desvanecido, las In-

*(Pasa a la página siguiente.)*

## ARGARITA XIRGU



*ATRO DE AMERICA Y ESPAÑA. Cipriano Rivas Cherif. Extensa nica, desde Méjico, que publicamos en nuestro número próximo.*

# SUMARIO



## "LOS INDEPENDIENTES"



UN NUEVO "GRUPO TEATRAL"

Tres representaciones de "Fin de partida", de Beckett. Pág. 13

(*Viene de la página anterior.*)

días legendarias estaban repartidas, el canal de Suez, y luego el de Panamá, acortaban la distancia, y sobre todo el tiempo, mucho más que los pasos polares. Sólo quedaba un mundo de islas y mares descubiertos, inexplorados. Quedaba lo esencial: el Polo. El hechizo de la tierra incógnita se quitó su máscara utilitaria y mercantil.

Pero debajo tenía otra, ya más auténtica, pero máscara aún. Desde mediados del siglo XVIII, la empresa comercial de la conquista de las tierras polares y de los pasos árticos empieza a verse sustituída por la investigación pura: la geografía, la ciencia, la exploración..., la idea. Es que comienza nuestra época, ésta de hoy en que una idea pura vale más que un ejército, y una fórmula matemática puede dominar, destruir el mundo. Y a la empresa mercantil de «dos pasos» sucede la científica de la conquista del Polo. Pero la aventura sigue idéntica.

El norteamericano Peary conquista el Polo Norte. Sale de su navío, el *Roosevelt*, bloqueado por los hielos, en una caravana de 23 hombres —entre ellos 17 esquimales— con 19 trineos, tirados por 133 perros. Tras cuarenta y cuatro días de marcha difícil, llena de riesgos, planta la bandera de los Estados Unidos en el Polo Norte, el 6 de abril de 1909. Peary tenía cincuenta y tres años; una vida dedicada a este momento. Permanece en el Polo dos días, sin poder dormir, dominado por la más alta excitación. Nadie antes que él ha estado allí: ¡nadie! Es una extensión plana, lisa, blanca, como todas. Peary echa su sonda marina hasta tres mil metros, sin tocar fondo. El Polo Norte es una insondable fosa de agua helada.

Roald Amundsen, el forzador del paso del Noroeste, conquista el Polo Sur, en competencia con el inglés Scott. Uno de los más sensacionales y trágicos episodios de las expediciones polares. Amundsen prepara minuciosamente su expedición, en secreto, y cuando el inglés llega a la Antártida, se lo encuentra allí. Parte primero, en una pequeña caravana de cuatro hombres, cuatro trineos y 56 perros, con víveres para cuatro meses. A través de cordilleras, abismos, desfiladeros entre montañas de más de 4.500 metros, iza la bandera noruega en el Polo Sur, el 14 de diciembre de 1911. No hay nada en torno suyo, en la infinita y alta meseta helada, blanca. Pero aquélla merece más que ninguna las dos palabras míticas, milenarias: *Terra incognita*. Está en *su* tierra dos días y vuelve a su base sin dificultades. Todo ha sido, declarará, «un bello paseo».

En cambio, Scott no encontrará más que las furias del Polo, todo irá contra él, en una marcha terrible de su caravana, tirada por perros y diminutos caballos manchurianos. El Polo le asalta por todas partes, con su viento, sus simas, su frío, su hambre... Cuando avistan el Polo Sur, la blanca planicie está surcada de rayas paralelas, dramáticas: huellas de trineos. Y la bandera noruega está allí. Aquélla ya no es la tierra incógnita, han fracasado en su triunfo. La vuelta es más dura que la ida, y todos van muriendo lentamente. Scott, el último, y lleva hasta el fin su diario, que es una página literaria inmortal, escrita por la realidad misma, la gran artista.

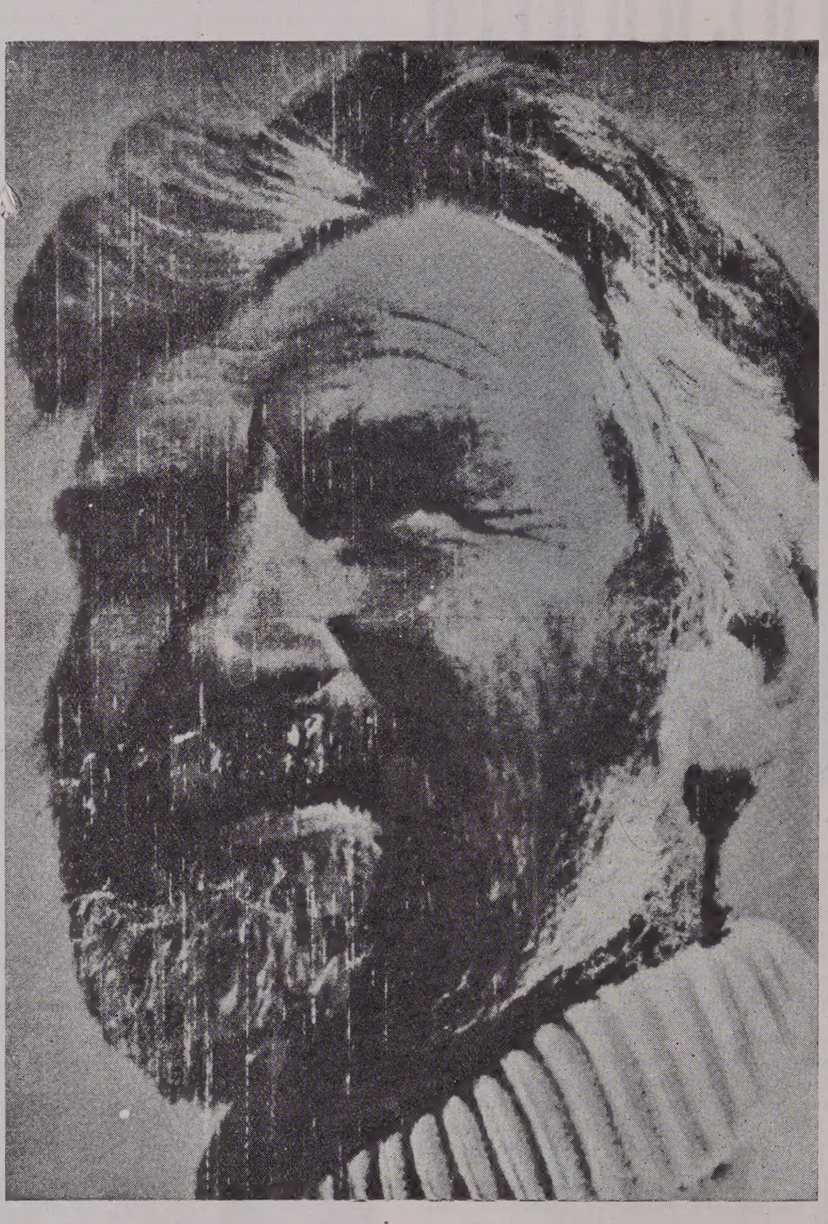
Al cabo de tanto esfuerzo y expediciones, las tierras árticas se configuran como un mar insular, un laberinto de estrechos entre tierras diminutas o gigantes. De clima a veces relativamente suave en verano, están pobladas por una fauna de tierra y aire, bella y variada, y en primavera aparecen las flores alpinas. Y el Artico está junto a la tierra firme canadiense, que ha sido y es puerto de salvación.

Por el contrario, la Antártida es un continente grande como Europa, escarpado, alto, macizo, con montañas de más de cuatro mil metros, volcanes, mesetas a más de tres mil metros, ralas e inmensas; mares cerrados por glaciares de miles de kilómetros cuadrados, que forman la «Gran Barrera» para guardar el secreto de este continente, el último continente. Es un desierto. Nada de plantas, sino líquenes; apenas animales, sino focas y pingüinos. Temperaturas tremendas, más allá de los 60 grados bajo cero, y vientos huracanados, el terrible viento ártico, constante, implacable. Lejos de toda tierra firme, habitada, no tiene escape. Por eso, el Polo Sur es, por excelencia, la tierra incógnita, con su subyacente hechizo.

## CRUZAR EL ULTIMO CONTINENTE

El inglés Shackleton fué el primer hombre que estuvo más cerca del Polo Sur, a 180 kilómetros, antes de Amundsen y Scott, el 9 de enero de 1909. Pero debió volver, acabados sus víveres y sus fuerzas. Fué también el primero en emplear un automotor... que no le sirvió, entonces. Y descubierto ya el Polo Sur, concibió la única idea de exploración que podía atraer: cruzar aquel último continente de un extremo a otro, pasando por el Polo mismo. La gran idea deportiva. Lo intentó en 1915, pero su barco —*Endurance*—, aplastado por los témpanos, se hundió rápidamente, en un mar de tres mil metros de profundidad. Shackleton y los suyos aún realizaron la gran hazaña inverosímil de salvamento. Salir de la aislada, cerrada Antártida y ganar en un bote la más cercana tierra habitada.

Ahora, la frustrada carrera de Shackleton es lo que está realizando la Expedición de la Commonwealth británica. Durante más de dos años, el doctor Vivian Fuchs —un hombre de ciencia— ha estado organizando su expedición, con fondos recogidos lentamente de todo el dominio inglés: Reino Unido, Nueva Zelanda, Australia, Unión Sudafricana, y el resto por suscripción popular, donde entran la emisora *BBC*, el diario *Times*, los niños de las escuelas... Así se reune el medio millón de libras esterlinas necesario, unos sesenta y cinco millones de pesetas. Y de la expedición forma parte sir Edmund Hillary, el alpinista neo-zelandés que conquistó el Everest, y con ello el título nobiliario británico. Un científico y un explorador.



*El doctor Vivian Fuchs, en el Polo Sur.* (Fotos «Gaceta Ilustrada».)

Fuchs, el hombre de ciencia, con su buque *Theron*, se instala en la base Shackleton, en el Mar de Weddell. Hillary, partiendo de Nueva Zelanda en el buque *Endeavour*, se establece en la base Scott, sobre el Mar de Ross, en el lado opuesto del continente antártico. Fuchs, con una caravana de tractores Diesel y trineos tirados por perros, parte hacia el Polo, en una lenta marcha, a través del camino más largo, haciendo observaciones y deteniéndose continuamente para sondear la capa de hielo. Hillary sale también hacia el Polo en dirección opuesta, con la misión de preparar el camino y conducir a Fuchs en su salida desde el Polo al Mar de Ross, en la segunda parte del trayecto.

Por su lado, los norteamericanos han instalado una base fija en el mismo Polo Sur, llevada en avión. Sabido es que Norteamérica conquistó el Polo Sur desde el aire por la hazaña de Byrd, el 29 de noviembre de 1929. Pero ésta es la primera vez que los hombres pisan el Polo —1 de noviembre de 1956— desde Amundsen y Scott. Esta estación del Polo Sur, inaugurada oficialmente, en enero de 1957, con una pequeña fiesta, se llama Amundsen-Scott, del nombre de sus dos conquistadores. Asisten representaciones de Inglaterra y Noruega, y el periodista Noel Barber, del *Daily Mail*, envía la primera crónica polar.

Fuchs, el científico, va rodeado de hombres de ciencia, y no tiene prisa por llegar al Polo. Más que la hazaña le interesan los resultados de la expedición. El prototipo de estas exploraciones científicas puede ser la de Charcot, en el *Français*, en 1903, y luego en el *Pourquoi-Pas?*, en 1908, una de las más fecundas, relatada en un bello libro. Por el contrario, la de Hillary, más ligera y sólo con tractores, es la del deportista, rodeado de deportistas. Debía detenerse antes de llegar al Polo, y esperar la llegada de Fuchs, para desandar su propio camino y guiar al sabio. Pero al escalador del Everest le ataca pronto el hechizo de la tierra incógnita. El día de Navidad anuncia que, rompiendo todos los planes, se dirige al Polo Sur. La expedición científica se convierte aquí en competición deportiva. Es una loca carrera, en la que abandona tractores, equipajes, todo lo que puede impedirle llegar al Polo antes que su colaborador. Naturalmente, llega el primero —el 3 de enero de 1958— ante los norteamericanos, que lo reciben entusiasmados por su «record», y lo radian al mundo entero. Los periódicos hacen de ello una noticia sensacional, una competencia deportiva, que aún no es posible saber si ha existido entre los dos colaboradores. Hillary es el primer hombre, después de Amundsen y Scott, que llega al Polo Sur por tierra. Y en el Polo Sur espera y recibe a Fuchs —diecisiete días después—, para emprender juntos la salida por el otro extremo del casquete polar. A primeros de marzo habrán completado su travesía, saliendo al Mar de Ross.

La inabordable Antártida, el último continente, habrá sido cruzado de parte a parte.

## EL GRAN MISTERIO

Pero cuando ya no reste tierra incógnita, ni su enigma subyugante, quedará siempre su misterio en el alma del hombre. Las máscaras de este hechizo son numerosas y cambiantes. Se quitan, se sustituyen, y el hechizo sigue vivo, siempre ahí, en el trasfondo del espíritu humano. Siempre in cifrable, siempre el gran misterio.

Quizá sea el sentirse solo con la Nat leza, pegado a su inmensa vida palpita metido en ella por todas partes, y lucha con ella de igual a igual. Puede ser el más alto sentido de la individualid el momento cumbre de toda personali humana. Más aún que luchando con demás hombres, en la guerra, ese otro der de inmensa atracción misteriosa.

Quizá sea sentirse primitivo sin ser mario. Volver a ser, volver en sí so cientos de generaciones, hasta el hom primero, solo y puro, brotando de to las cosas, como un dios que, al fin, es e mismas, que lo es todo. El hombre co todo. Otro momento culminante.

Quizá sea un mundo nuevo, allí do la vida cambia de sentido. Todos los v res humanos son abolidos, todo lo que es otra cosa. Y entonces sería la supre ampliación del existir y del ser, la sa de donde no puede salirse más que a vés de la muerte, y aquí es a través de vida. La suprema fantasía, al fin.

No importa lo que se sueñe, ni la re dad o posibilidad de estos sueños. El P no es nada: una fosa marina o una meseta de hielo. Quizá se utilice, quizá encuentre allí carbón, petróleo, meta el uranio, prodigio de la nueva era ató ca. Quizá no. Es igual, absolutamente ig

En 1567, Alvaro de Mendaña de N fué enviado por el Virrey del Perú a cubrir nuevas tierras en el Océano Pacíf Descubrió las islas Salomón, a las que lla así porque se suponía que de ellas ext el rey bíblico los fabulosos tesoros para construcción de su templo. Durante vei cinco años, Mendaña estuvo proclamar esta noticia, hasta conseguir otra expedic para marchar en busca de tan fabulosas quezas. Salió en 1595, y no encontró islas Salomón, porque su piloto le ha dado mal la situación, con objeto de re marlas para sí ante el rey de España. H las islas Marquesas, y luego las de Sa Cruz, donde murió. Su mujer, Isabel Barreto, se hizo cargo de la expedici abandonó las islas y llegó, tras inmensas nalidades y muertes, a las Filipinas. Fué primera y única mujer que recibió el tít de Adelantada del Océano. Pero los teso de Salomón no existían, y Mendaña lo bía, porque ya había estado allí, porque había visto con sus ojos. Iba por la nec dad de fundar, atraído por el hechizo Salomón, su templo y sus riquezas s eran el cebo, el pretexto, la máscara. P lo sabía...

En cambio, Hernán Cortés encontró cho más de lo que buscaba, una reali mayor que todas sus fantasías. Detrás las selvas de América halló una civilizac prodigiosa, con tesoros como nunca la i ginación humana logró soñar. Stefan Zw considera que la muerte de Scott en el P Sur es uno de los momentos estelares d Humanidad. Yo creo que el gran mome es aquel en que Cortés divisa la ciudad Tenochtitlan, el Méjico de los aztecas, menso, luminoso, dorado, multicolor, blado por hombres desconocidos.

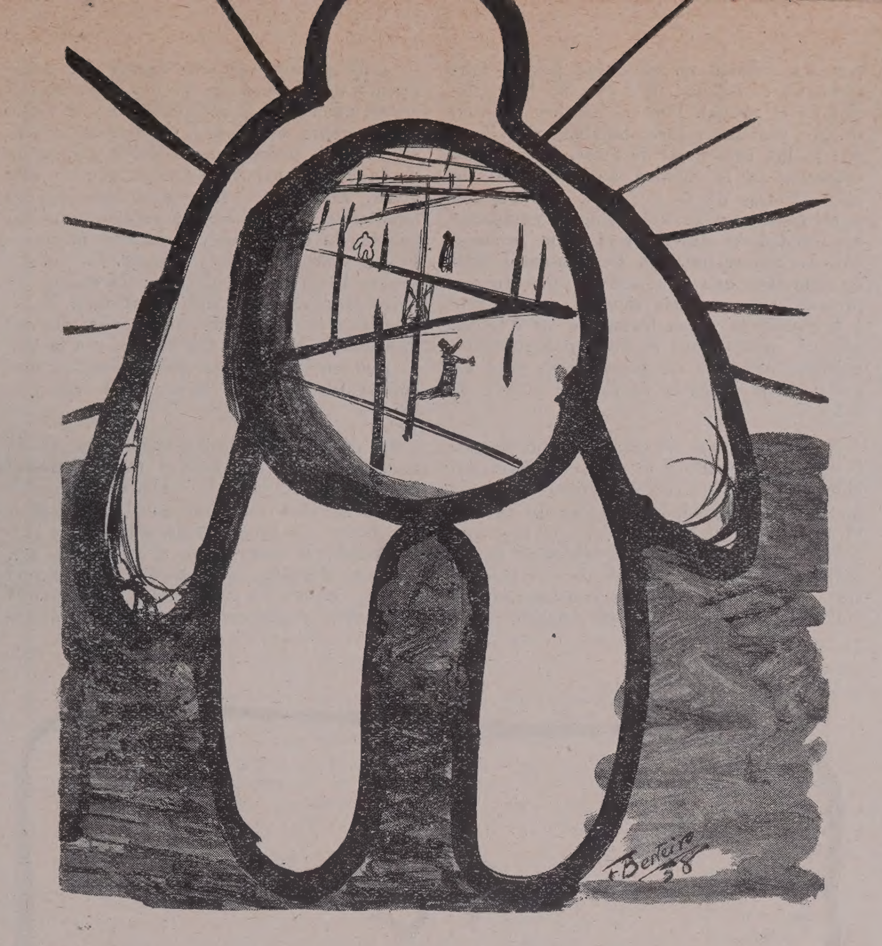
Esa tercera carta de Hernán Cortés, d enumera escuetamente todo lo que en ciudad hay, es la más grande, sugestiona inverosímil maravilla que la realidad escrito por manos de un hombre, su de bridor. El gran momento estelar de la manidad, en que lo real supera para si pre a lo más fantástico.

Pero es igual. Lo mismo da la isla Salomón con sus tesoros de mentira, el Méjico azteca con sus maravillas de dad. Lo que vale es el hechizo de la ti incógnita.

Esta expedición de Fuchs e Hillary, está terminando de cruzar el Contin Antártico, quizá sea la última a través la fábula y del misterio de nuestro plan Otras muchas, menos espectaculares y ar gadas, están allí. Once países han envi más de veinte mil hombres a recorre explorarlo, colonizarlo, con motivo del Geofísico Internacional. Este Año Geofís que es un punto de giro en la historia la humanidad. Estos días que estamos viendo, tan parecidos a todos para el h bre corriente, están marcados en la Hi ria para milenios. Es el año en que se a la tierra para el hombre, con esa exp ción que está atravesando la Antártida, el año en que se han lanzado los saté artificiales, los primeros astros constru por el hombre. La misma fuerza, el mi ensueño, la misma locura...

Ampliar el mundo, con la fantasía dora o con el esfuerzo constructor: est todo. Cuando la tierra se acaba, comien las estrellas; tras el último continente conocido está el infinito espacio side Y siempre el gran misterio movién todo: el hechizo de la tierra incógnita, donde la vida tiene otro sentido.

M. V. L



# SOLEDAD en el hombre

Por Pedro Caba

## El hombre para el hombre y para Dios

De Dios abajo, al hombre sólo le interesa el hombre, y le importa lo demás en cuanto con el hombre se relaciona. Todos hallamos gusto en que nos cuenten cosas, en saberlas y conocerlas, pero mucho más si esas cosas son en última instancia referidas a hombres. Aprendemos directamente de otros hombres o siguiendo sus huellas por los arenales de la Historia y la Cultura, pues donde el hombre pone el pie se abre siempre una estrella de senderos, como al poner una mirada se abre siempre una rosa de sentidos perfumados de hombre. Todo gesto, toda palabra, toda narración, viene *designada* —cargada de *designios*— de un hombre, y *consignada* a otros.

En todo, el hombre busca al hombre; busca a los demás en sí mismo y busca el sí mismo en los demás. Tanto la ciencia como el arte o la poesía los hace el hombre para los otros, a la vez que para sí mismo. El hombre no viene al mundo lanzado de un empujón, sin más finalidad que la de un metafísico y gratuito paracaidismo, sino que viene *enviado*, con una misión y un mensaje de urgencia que se cifra radicalmente en esto: decir, anunciar, quién es él, y averiguar quiénes son los otros. En suma: expresarse, darse a conocer y conocer e interpretar a los demás. Conocer y ser conocido. A Aristóteles se le olvidó estudiar este último «instinto» del hombre. Y a la filosofía posterior, hasta hace unos años, también. El hombre no sólo *sabe*, sino que da a conocer a los demás lo que él sabe y viene a decir quién es él, convencido de antemano de que eso es muy interesante para los demás. Y, en efecto, en cuanto aparece un hombre haciendo unos gestos, o con un un libro, un cuadro, una sinfonía, todos acudimos con presura, y aun con avidez, para ver lo que nos enseña. Miramos el cuadro, leemos el libro, escuchamos su voz o su partitura, pero, a su través, buscamos a su autor, que es un hombre. Lo bello, lo verdadero y lo bueno lo es por y para el hombre. La obra importa tanto cuanto más manifieste el último fondo de ser hombre. Nos importa lo que ese hombre dice porque esperamos saber *quién es* el que lo dice.

Las cosas materiales emiten datos, signos, señales, y se comunican entre sí. También los hombres se comunican y muestran, señalan, significan; pero, sobre todo, se *expresan*. Y se expresan, no para otros seres inertes y animales, sino para sí mismos y para otros hombres. Y la expresión vale por su autenticidad y hondura, lo cual excluye toda espontaneidad animal, pues expresarse es *exprimirse*, estrujarse el ser hasta destilar los últimos, los mejores aceites esenciales. Todo hombre viene a ver, a conocer, a interpretar a los demás hombres, aunque parezca que no, aunque nos diga que anda por los matorrales del universo preguntando por cosas muy lejanas. Con ese *saber* busca un último *sabor*: el de lo divino. No sólo sabe por qué pregunta, sino que pregunta porque ya sabe, porque *sabe a hombre*, que es un sabor con el regusto de lo divino. De ese sabor sale el saber, y del saber, la pregunta. El hombre busca a Dios al través de los hombres y las cosas: la ciencia, dando la vuelta por las cosas; el arte, la poesía, la historia, la política, el amor, dando la vuelta por el hombre, para llegar más pronto a Dios.

Es el asombro y la sorpresa fundamentales. En todas las cosas, por distantes que parezcan, el hombre busca al hombre. Y al verlo, se *sorprende*. Y se sorprende, porque entre las nieblas del hombre, entrevé a Dios. Y ante Dios se *asombra*, siente proyectarse en propia sombra, y por el asombro ante Dios y la sorpresa ante el hombre, primero mira, *ad-mira*, yéndose tras de la mirada en afán de acercamiento, y luego ante las cosas, pregunta. Y como en el hombre, a través del hombre, entrevé a Dios, no lo piensa sino como Persona; no como Causa, ni Trascendencia, ni Motor, ni Ley, sino como Presencia Personal. Es el antropomorfismo radical, del cual el hombre no tiene por qué avergonzarse. El hombre busca a los hombres para llegar a Dios. Pero busca a Dios, como busca a los hombres, porque ya los ha encontrado. Es la única criatura que *encuentra* a Dios; los otros seres naturales son también criaturas de Dios, pero no le *encuentran*; se limitan a ser, y ni preguntan ni responden. *Solamente* el hombre, todo hombre, se encuentra a Dios. Y cada uno de esos hombres, desde su *soledad última*, experimenta a Dios *a solas*. Y cada uno se encuentra *a solas* consigo mismo, a la vez que en los demás se encuentra, ligado *solidariamente* a ellos, antes de todo pensamiento y todo acuerdo; y ligado especialmente, singularmente a algunos, porque ansía catar en ellos la radical golosina: *su soledad*, como ocurre en el amor. De la *soledad* a la *solidaridad* oscila polarmente el hombre. ¿Qué alcance metafísico, antroposófico, debemos dar a esos vocablos que vamos subrayando: «solo», «solamente», «a solas», «solidaridad», etc.?

## Animal que mira y rastreo de soledades

El hombre es el único animal que mira; los otros animales *ven*, pero no *miran*. Como el mirar es intencional, y no hay en el animal intencionalidad alguna, para mirar, ha de ser solicitado por el contorno o movido por un impulso de su especie. Sólo el hombre es ojeador, espectador, inspector de las cosas del mundo, al que se siente asomado desde el mirador de su conciencia, para verse a sí mismo, y las cosas que le llegan, pero también para ver la gente que pasa y averiguar lo que le pasa a la gente. Es la «curiositas», su menesterosidad, que se traduce en hambre de saber, en debilidad o flaqueza constitutiva, pero que se le traduce en saber que es su fuerza y su virtud. Lo sabido lo trae a interioridad, y lo interiorizado lo convierte en saber, y si, mirándose en las aguas profundas de sí, halla a los demás, cuando más profundamente mira a los demás, mejor halla la efigie de sí mismo. Es la radical diplopia, la doble mirada del hombre que hace esquina sobre sí mismo y sobre los demás. Esto nos dice que hay un fondo, un trasfondo común a todos los hombres, que hace que la soledad de cada cual se vierta hacia los otros en *soli*-daridad y *soli*-citud, mientras el encuentro profundo con los demás es hallazgo de nuevas soledades. En la soledad de los otros, oye su propia soledad, y en su misma soledad, escucha otras soledades sonoras. Está rodeado de soledad por todas partes, y en todos los hombres la roca oscura y viva de su corazón está manando soledad continuamente. Se unen y reunen los hombres y hallan una nueva y gigantesca soledad brotada de todos ellos. Juntos y separados se sienten *solos* y *a solas* ante la Presencia de Dios. Si se ahonda suficientemente en cada uno, se llega a una zona de soledad que es también la soledad de todos. Antes que existir, el hombre, como persona metafísica, es co-existir, su presencia es co-presencia, y su persona, la metafísica elaboración sobre un fondo de personeidad previa a todos los hombres: la personeidad del espíritu. No nacemos ya con la persona hecha, sino que tenemos que hacérnosla, y hacerla desde nuestra soledad más radical y entretejiéndonos con la soledad de los demás hombres.

Los hombres se sorprenden, se *su(b)prenden*, se sienten prendidos unos de otros, por abajo, por la raíz, por el fondo último en que sienten la comunidad con los demás. Y por eso tienen necesidad de *comprenderse*. Y se comprenden y sorprenden y admiran tanto más, cuanto más ahonden en sí y en los otros. Si ese hombre que ha venido a la plaza pública con un gesto, un libro o un cuadro, viene a decirnos nada más que está empleado en una empresa, que esta empresa tiene una reglamentación, y que su jefe tiene una novia llamada Pepita, y nos va a relatar acontecimientos tan vulgares como esos, nuestra curiosidad espontánea, que ha sido despertada e intensificada, acabará por dirigirse a otros hombres que vengan a decirnos cosas más profundas, que son de más interés. Cuanto más ahonde en su persona, más atención y sorpresa despertará en nosotros, y más universalmente humano nos parecerá su caso. Y nos debe sorprender a nosotros, que eso que nos cuenta ese señor, siendo tan personal, sea a la vez tan universalmente humano; y, viceversa, que siendo eso tan universal y como impersonal, nos afecte y sorprenda precisamente por las raíces más íntimas de nuestra unísima singularidad, allí donde florece nuestra soledad más personal.

## Soledad y comunidad fundamental

El hombre es *uno*, como *individuo*; es *único*, como *persona*. «Unico» no quiere decir *ab-soluto*, radicalmente desligado, sino irrepetible, unísimo en su singularidad, con «unicidad» *respectiva* a la comunidad profunda de lo humano. Cada persona es presente, presencia a otras, y es presenciada por ellas, pero en esa co-presencia universal de lo personal es *única*. La suya es tan personal como la de los otros, pero cada uno tiene la suya. Es persona porque *per-suena* sobre el fondo común de la personeidad del espíritu. No se comunicarían y entenderían las personas entre sí si no hubiera entre ellas, bajo ellas, trascendiéndolas, un fondo de homogeneidad fundamental. Pero no alcanzaría cada una ese sabor de comunidad, o en todos los hombres, si no encontrara en su autoconciencia, en su autopresencia, un trasfondo más allá de toda comunidad. Se dibuja la soledad en contrapunto y afirmación frente a la comunidad copresencial humana, forjándola sobre la unicidad, la irrepetibilidad, que distingue, inapelablemente, a cada uno de todo otro. Si el hombre fuera *absoluto* en su unicidad, no sería hombre, pues necesita para serlo la presencia y la cooperación de los demás. Existe la persona *co-existiendo*, no *co-estando* ni *co-viviendo*, sino influyéndose, interpenetrándose catódicamente de otras, presenciando y sintiéndose presenciada de las demás. Se comunica *con* alguien; se expresa *para* alguien; existe *con*, *entre* y *para* alguien. Los demás no están *de más*, sino que nos hacen falta para ser *quienes estamos llamados a ser*. Los demás socialmente nos configuran; metafísicamente nos influyen y alimentan nuestra soledad. No nos quitan nuestra libertad de personas metafísicas (no *sociales*), sino que la excitan con un viento y una menta. Nos invitan a que seamos libres, a que nos determinemos desde nuestra soledad. *No estamos forzados a ser libres*, como dice Ortega reiteradamente, porque tengamos que decidir en muchos momentos, pues la decisión ni la elección no entrañan la libertad, y, en efecto, podemos *ser obligados* a elegir y decidir. El hombre no es libre, pero *debe* serlo, está llamado a serlo, y es libre para serlo, para escoger la libertad o la esclavitud. Al hombre no le dan regalada la libertad ni le obligan a ser libre, sino que *debe* hacerse su libertad y hacérsela *libremente*. No es libre, sino *liberal*, y debe ser liberal, *liberándose* de lo que no le deja ser libre, tanto en sí mismo como en los demás. Cuenta con su libertad de ser libre para ir a los demás, y cuenta con los demás para volverse a su soledad y ser libre. Y así, de esa primera libertad metafísica brotan la libertad moral, la política, la social y hasta la libertad física. Define su soledad ante los demás; presencia a los demás como otras soledades. Toda colectividad humana tiende a ser una comunidad de solitarios, y no un archipiélago de individuos; pero toda soledad de hombre es soledad en comunidad. La soledad de una persona necesita *otra persona* para sentirse *sola*. Y «el otro» es *otro*, siempre con respecto a *uno*. Si estuviera *solo* en el mundo, ni sería *uno* ni sería *otro*. La unicidad de la persona no es *absoluta*, sino *respectiva* (no «relativa») a otras.

## Historia de la soledad humana

El hombre cada vez se siente más libre porque cada vez se siente más íntimo, más rico de soledad y más electrizado de la universalidad humana, de la comunidad que le fertiliza. Por eso, ha tardado tanto en encontrar la soledad íntima, no exterior, la soledad como radicalidad existencial. Se ha llamado «soledad» a lo que no es sino «aislamiento», «individuación», «solicitud», y «soledumbre». Hay mucha historia antes de llegar a la «soledad», incluso como vocablo. La voz osca «sollus», que es el antecedente latino más antiguo, significaba «entero», «total», compacto. De ella derivó «solidus», masivo, y «soliditas», consistencia, *solidez*, lo que resiste como «solum», el suelo, y lo que se aisla, como el *sol*. La primera experiencia que el hombre registra en sí mismo es la de *encontrarse*, tropezarse a sí mismo, aislado y solitario, escindido y suelto, insulado en individualidad y separado de otros. De ahí «solitudo» y «solitarius», que aluden a no *ser* soledad, sino a *estar* solo, a *quedarse-sin* los otros. Es a lo que debemos llamar «solitud». Vemos que, histórica y socialmente, el hombre para llegar a la solitariedad parte de la comunidad con los otros, de la «solidaridad» con los hombres. De «sollus», entero, derivó «solus», cada uno. Mucho más tarde, en la baja latinidad, la «solitudo» se hace «solitas», soledad, no como intemperio, ni como aislamiento, sino como intimidad.

La forma más arcaica de la *soledad* es, pues, la *solidez*, la condición de *sólido*. Al solidificarse la materia apunta la primera *individuación*; el gas es expansivo; el líquido se derrama y desmelena; con la solidez, la materia toma la primera configuración unitaria. Con los seres vivos aparecen los «individuos» propiamente dichos, tanto porque no se pueden *dividir*, como

porque no se pueden fundir de fronteras y *solidarizarse.* Ningún animal *tiene* soledad, ni mucho menos *es* soledad. Tienen *aislamiento,* pueden *estar solos,* pero no tienen soledad, que es algo que pide intimidad. Se barruntan y rastrean entre sí para buscarse y unirse o perseguirse, pero se *comunican* sin *conocerse.* También el hombre se *individualiza,* configurándose materialmente y distinguiéndose social y físicamente de otros. También el hombre es *sólido,* se *aisla* y se *solidariza.* Pero como persona, en su abierta y no reclusa intimidad, es *soledad,* un núcleo profundo y radiactivo, gracias al cual se comunica y expresa con los demás, sin destruirla. Desde esa última solitariedad funciona y actúa socialmente. Su gravitación hacia los demás se hace «solicitud»; su hacer repetido o frecuente es un acostumbrar, un «soler»; de ahí los usos y costumbres sociales. Lo «sólito» es lo acostumbrado, el fruto del «soler». Y «soler» es pasear la soledad por el mundo. Podíamos llamar «solitariedad» a ese «soler» del hombre solitario en función de los demás, y «solidaridad», a su cooperación y *solicitud* con ellos. Y aun quedan dos modos más complejos de soledad en el hombre: la «soledumbre», la «soledad sonora», el paladeo de una soledad que es aislamiento y distancia de los hombres, pero poblándose de sus ecos, como el asceta que se va al desierto y a la soledad de la intemperie, para orar mejor por los hombres y meditar sobre ellos; y el «asoledamiento», que es lo contrario: la soledad que se busca y logra, precisamente entre una multitud o público. Tal es el caso del escritor que se va al café para estar más solo y escribir «en soledad». El solipsismo, la total autosuficiencia, el vivir de sí, en sí y para sí, que es la «filautía» de las mónadas de Leibnitz, pero llevada a la aberración, no es la soledad, sino su exageración, el vicio de lo solitario.

## Soledad y ausencia

Ortega, que nos ha dicho muchas veces que nuestra vida es «esencialmente soledad, radical soledad», nos ha dicho también que el hombre es solitario en medio de los hombres y las cosas. «Está solo *con* ellas, y, como entre esas cosas están los otros seres humanos, está solo *con* ellos.» Y añade poco después que «desde ese fondo de soledad radical que es, sin remedio, nuestra vida, emergemos constantemente en un ansia, no menos radical, de compañía». Y para «contrastar», trae al contexto una sospecha etimológica del lingüista Meillet: la de si «solus» no vendrá de «sed-lus», «el que se queda sentado cuando los demás se han ido» (1). Y entonces, la soledad será un «*quedarse-sin*», una soledad *de* alguien. Ortega, sin acabar de aclarar del todo, parece inclinarse por la soledad como *vivir-con,* sin abdicar la soledad radical que es todo vivir humano. Porque si nuestra vida es «radical soledad», *¿de qué* o *de* quién se queda solo el hombre? Y entonces, más parece el hombre venir de una soledad, que llegar a ella cuando se queda solo. Y si busca «con ansia no menos radical», compañía, sin duda es que esta compañía no le ha sido quitada previamente. No recuerdo que Ortega haya tratado a fondo el tema de la soledad, aunque, naturalmente, lo rozó al paso muchas veces. Pero en su ensayo «Ensimismamiento y alteración» nos presenta al «alterado» como hombre inferior, casi en la animalidad, en tanto que el «ensimismamiento» es conquista y logro del hombre civilizado y superior. Y entonces resulta que el ensimismamiento es un regreso a la soledad, un prescindir de los demás, un *quedarse sin* ellos. Ortega no aclara del todo, me parece, pero creo que debemos entender que, para él, la vida humana es un ir y venir pendularmente de la *soledad-con* a la *soledad-sin.* Hay quien en el ensimismamiento halla una carga, y quien hace de él una golosina.

El hombre no sólo es el único animal con presencia, con aptitud para presenciar, sino también con la maravillosa aptitud de *presenciar lo ausente.* La ausencia del amado es la forma más intensa y viva de estar presente al amante; la ausencia en el amor es un tener más presente al que se ausentó. El hombre posee el estupendo poder de seguir presenciando lo que no está ahí, lo que no es presente de un modo real. De ahí nace toda una filosofía del saber y el pensar, pues el hombre, con su presencia, no solamente *presenta,* sino que también *re-presenta.* Y la idea, la evocación o el recuerdo son modos de presentar, de *representar* lo ausente. Y el hombre mismo se presenta y *re-presenta.* Soledad es sentimiento autopresencial; un sentirse autor, actor y espectador del propio hacer existencial. La soledad no advertida por el solitario, no es soledad. Por eso, no hay soledad en el animal. Pero el hombre también se sabe presente a otros hombres y visitado por la luz presencial de éstos. Y entra en sospecha de la soledad autopresencial de ellos. Y tras de la sospecha, la búsqueda y el rastreo, y la aspiración a compartir esa soledad de otros, por el amor, la amistad, la admiración. No hay ausencia sino de aquellos que previamente nos fueron presentes; la ausencia siempre es posterior a la presencia y una forma de ser ésta. El ausente siempre nos es *otro,* pero también nosotros podemos ser los ausentes para alguien. Y la ausencia da formas nuevas de soledad.

No confundamos el que está solo porque le han abandonado y *le quedan* solo, reducido a su pobreza, con sentimiento acaso de metafísica manquedad (la madre sin el hijo, el amante sin el amado), del que *se queda* solo porque ha buscado *quedarse* en su soledad. El primero está *solo-de*; es *soledad sin*; el segundo, es solo consigo mismo. No es lo mismo *quedar* solos porque otros se nos van, se nos ausentan, y *quedarse* solos porque somos nosotros los que nos vamos y ausentamos de los demás. Aquélla, es una soledad de desamparo; ésta, de refugio en sí mismo. *Irse* a la soledad no es irse al campo, al aislamiento, a la solitud, sino irse a lo profundo de sí, sin moverse. Toda evasión lírica es un ausentarse de los demás para refugiarse en sí. Las «soledades» de la letrilla gongorina estaban lejos quizá, pero muy dentro de Góngora.

Pero hay un «irse» a la fuerza, un irse a la soledad, no como refugio, sino como desamparo, aun siendo él quien se va y no se queda. Así el emigrante, o el desterrado, que han de irse lejos de su patria y de sus hijos y amigos. Se trata ahora de un «quedarse solo» a fuerza de irse afuera. Y claro, el que así se va, no sólo se lleva la mutilación y la pesadumbre de su propia ausencia, sino también la presencia de los que deja ausentes. No es un sentimiento de *quedarse solo,* sino de ser roto y arrancado de sus mismas raíces y del propio solar. Es la *de-solación,* la pérdida del suelo, de la tierra nativa o habitada, pero que se traduce luego en una forma del sentimiento de soledad. Es lo que experimenta enérgicamente el galaico-lusitano y le llama precisamente «saudade» o «soidade», esto es, soledad, pérdida de la tierra y ausencia de la comunidad de hombres que en ella viven. En cambio, la «soleá» andaluza es también soledad, pero de refugio, una soledad a la que *se va* con últimas melancolías para estar *a solas* y *a gusto.* La «saudade» es lírica, pero colectiva; la «soleá» es lírica también, pero individualísima. Y recuerda más a aquella melancolía de rey destronado de que habla Pascal, y a la que se refieren, me parece, los poetas, cuando hablan de sentirse desterrados en este mundo.

En ambas hay dolimiento. Pero en la «saudade» hay un dolerse de la soledad que nos dejan, y en la «soleá», un dolerse de la soledad que nos pueden quitar y que hemos ya ganado y gustado. En la primera cabe la *con-solatio,* el *con-suelo,* con sólo ser devuelto a la tierra como a una madre, como a la *gran madre* de todos. El celta canta y siente a la tierra como a una madre. El andaluz exalta a la madre, no a la tierra, pero no a la *madre común,* sino a la «mare mía»; y la nombra con melancolía indecible. No hay *con-suelo* para la «soleá», ni el que la siente lo desea en el fondo. La «saudade» es solicitud, casi aislamiento y distancia real. Es sentimiento de pueblo joven. La «soleá» es sentimiento de estirpes viejas, sentimiento barrenado de meditaciones, ahondado por el gusto de quedarse consigo, consolándose en la propia soledad. El galaico-portugués, huyendo de la solicitud en que se halla, busca la compañía de otros; el andaluz huye y se queda a solas *con*sigo mismo. La pena andaluza no quiere consuelos ni condolimientos. Lo dijo un poeta español tomando la voz de una soleá:

*Mi pena es muy mala*
*porque es una pena que yo no quisiera*
*que se me quitara.*

La verdadera soledad es sentirse solo ante sí mismo y ante Dios, allí donde no llega ni el rumor de nuestros «otros» más íntimos.

(1) Ortega y Gasset: "El Hombre y la Gente", págs. 69, 70, 71.



## La soledumbre

Es palabra que invento con no mu
rigor, pero me gusta y me sirve para
que quiero indicar. El galaico-portug
que, desde lo lejos de su tierra amada,
la música de sus ríos, sus vientos, sus
boledas, y resueña la dulzura del habla
sus gentes, como el desterrado que añ
su patria y el anacoreta que se retira
yermo para rezar y meditar sobre los h
bres que dejó atrás, o el amante que en
ausencia del amado halla su más rica p
sencia; en todos estos casos, hay *soled*
*bre,* una solitud y una soledad pobl
de ecos, de visiones, de recuerdos de
hombres remotos; por eso la he llam
«soledad sonora», y debiera denomin
«muchedumbrizada» en el caso del hom
céltico. La madre lejos del hijo, o el am
te del amado ausente, no «muchedum
zan» el recuerdo, pero algo tiene su s
dad de sonora, de soledumbre. En camb
el anacoreta ora por *todos* los hombr
*todos* están en él presentes.

Pero hay una forma peculiarísima de
ledumbre» que sólo se da en la mujer
femenina: es un sentirse poblada de
y voces y visiones de niños que aun
han nacido, pero que espera que le naz
a ella, cuando llegue a madre. Es la s
dumbre de hijos; no de hijos reales m
tos o ausentes, sino de hijos que aun
han venido al mundo. Se trata de una
sencia» al revés, previa a la presencia r
Si esa soledumbre se apaga o se frus
sobreviene en el alma femenina una ex
ña «desolación», como la pérdida de
indecible *tierra prometida.* Y surge co
una terrible niebla que sube de las bar
cas de su ser, que todo lo borra y hu
en el caos: es el sentimiento, tan femen
de la esterilidad. Y otra forma de soled
bre experimenta la mujer: la manque
metafísica de su lateralidad junto al va
Se siente costado o costilla de la varo
condición circunstancial, ser ablativo,
el amor de varón no llega, brota en
la *desolación,* que luego se hace sentim
to de esterilidad. Es un sentimiento c
plejo de vacío, frustración, falsificación
tológica de sí, e intemperie. La mujer
*ser-en otro,* nativamente nostálgico de
«otro».

## Soledad colectiva y solidarid

He de ir a prisa porque se acaba el e
cio que me da el Director: La persona
tafísica es *revelación,* esto es, a la
manifestación y ocultamiento; un mani
tarse oculto es la «persona» en el te
griego; y porque *per-sonaba,* se llamó
en el latino. Existir es ir elaborando
propia personalidad; no empezamos,
que terminamos siendo personas; en
«siendo» existencial, el precipitado que
nos va *consolidando* es la persona. Ella
la que, en nosotros, piensa, ama, qui
recuerda, pero en gerundio, en acción
cansable y en intercambio con las otras
sonas. La persona social es la «solidez»
alcanzamos a fuerza de solidaridad y
solicitud para las otras soledades. Pero
persona que se forma en ese diálogo (
veces tiroteo) es la «persona social»,
no es toda la persona metafísica, y que
veces, es su máscara y su falsificación,
canzando entonces plenitud la acepción
persona griega. La persona social se fo
de la solidaridad social y de la persona
tafísica que somos. El aplauso, el presti
el cargo, las consideraciones sociales
recibimos, nos consolidan como persona
aun como *personajes.* En lo social nos c
ficamos un poco. Si la persona metafí
nos *aut(o)entifica,* la personalidad so
nos *id(em)entifica.* Es, en parte, lo que
llama el «individuo» social. No son m
cuerpos, simples configuraciones mate
les, pero son personas socialmente ind
dualizadas. Y en sus interacciones, *con*
*lidan* lo social. Y la interacción es la
*li-daridad*» y la «*soli-citud*». Y de
interacción brotan también las personi
ciones sociales, las personas colectivas
líticas, económicas, religiosas, etc.).

Y en ellas aparece otra forma dist
de soledumbre, un modo de soledad o
tud colectiva, la cual no consiste en
en una persona, resuenen otras muchas
están ausentes, sino al revés, es la mi
colectividad como unidad la que se qu
o la quedan *sola,* y no meramente *aisl*
La verdadera persona social no se fo
por *re-unión* mecánico-aditiva, sino por
tegración, por solidaridad. No es la re
tante de la «solitud» de los indivi
que la integran, sino que muchas ve
cuando es vera persona espiritual la
se encarna en la personificación colec
es ella la que da personalidad a los i
viduos que la integran. Pues bien, esa
sonificación colectiva puede experime

*solitud*, *soledumbre* y aun *soledad*. Tal cuando un pueblo o una institución se sienten menospreciados o perseguidos, o una familia, y aun una raza, se siente desamparada. Y aun puede ocurrir que meros individuos que no experimentaron nunca el sentimiento fino de la *soledad-sin* y de la *soledad-con*, sientan profundamente la soledad de su patria, de su raza o de su familia.

## Soledad y compañía

En fin; Campoamor habló de la soledad de dos en compañía. No sé si quiso decir, o que la unidad integrada de los dos experimenta la soledad, o que, cada uno, en compañía del otro, guarda la suya. Solamente en el primer caso hay una nueva soledad de orden dual o colectivo. Cuando en las colectividades hay cohesión interna suficientemente enérgica para dar a la unidad total la fisonomía de una persona, podemos hablar de una autoconciencia y de un sentimiento de solitud, de soledad y de soledumbre. Pero como la palabra compañía no siempre garantiza solidaridad, y mucho menos amor, no podemos medir la soledad de una persona colectiva por unos grados de compañía más o menos. Y puede haber solitud y soledumbre colectivas sin que la colectividad esté constituída en persona social. La consternación de un público por la catástrofe puede llegar al sentimiento, también público, de una solitud desamparada y de un sentimiento de solidaridad. Tal ha ocurrido ahora con la inundación de Valencia. La madre y los hijos se sienten igualmente «huérfanos» del otro hijo que murió, etc.

La verdadera soledad metafísica y personal no se afecta de la compañía, que es siempre yuxtaposición y exterioridad, no solidaridad ni cohesión interna. Y lo que constituye a las personas sociales es la solidaridad, no la compañía. Y mucho más la interpenetración y el amor. Cristo ha venido a darnos amor, no compañía. Al revelársenos, nos ahondó en soledad y nos dió plenitud en conciencias de personas. El hombre se siente *solo* ante Dios, y *sólo* ante Dios se siente hombre. Y ante los hombres, por lo que tienen éstos de divino. Ante la Naturaleza y sus mandatos, el hombre viene a *decir que no*; ante los hombres, viene a decir *que sí*. Y con ellos se solidariza hasta cuando los hombres pugnan entre sí y se hostilizan.

P. C.

# BERTRAND RUSSELL, VOZ ANTIGUA

*AMAMOS AL VIEJO BERTRAND RUSSELL, más que por su saber, por su profundo humanismo; más por su romántico idealismo que por sus programas prácticos irrealizables. Bertrand Russell es ya hoy el último gran hombre viviente del siglo XIX que no ha dimitido el cargo para el que libremente se designó. Arbol robusto de la generación abuela de la nuestra, sigue afirmando y defendiendo apasionadamente el único gran tesoro humano: el de la libertad responsable. Repleto de saber, acostumbrado al análisis filosófico, vástago de vieja familia noble, este inglés singular es todo lo contrario de un doctrinario. Queremos decir que no es de la derecha ni de la izquierda, que no sacrifica los valores a las conveniencias, que detesta toda concepción del hombre elaborada pedantescamente en función de la economía, de la sociedad o de la política. Para la vulgaridad, Bertrand Russell quizá sea un simple demoledor, porque, mirado su caso con sensatez, por inglés debía ser defensor de los imperialismos; por noble, luchador en la defensa de los privilegios aristocráticos; por espíritu científico, afiliado a una teoría, ésta o la otra, con pretensiones de verdad absoluta. No es nada de esto...*

*Firme en la brecha como en sus años mozos, ahora a los ochenta y cinco años, con un vigor que declara una verde ancianidad casi milagrosa, Bertrand Russell se ha planteado el grave problema del desarme atómico. Su fórmula resolutoria no es realizable políticamente. Pero el planteamiento del problema es tan exacto que debe ser aceptado como punto de partida para la discusión.*

*PARTE EL GRAN ANCIANO DE UNA CONVICCION previa y de un principio ideológico: la inexistencia de buena fe y la afirmación del supremo valor de la paz. Russell es un pesimista en cuanto se refiere a la condición humana, y al propio tiempo un optimista ingenuo cuando se trata de la lucha entre el bien y el mal. En la primera guerra mundial sufrió las consecuencias, como Romain Rolland, de su posición antibelicista; en la segunda, proclamó, sin abandonar su pacifismo, su antinazismo y su anticomunismo. Acaso sea verdad lo que nuestro Ortega y Gasset le reprochaba en cuanto a su pacifismo: incapacidad para comprender las guerras más allá de su manifestación visible de animalidad, sin ahondar en sus raíces posibles de un deseo de mejoramiento moral esencial en la civilización del Occidente y en toda civilización viva. Pero ahora no se trata, piensa Bertrand Russell, de pacifismo ideológico ni de antinazismo o anticomunismo. Se trata de la existencia de la especie sobre el planeta. La humanidad entera —dice Russell— corre el riesgo de su extinción cierta. Si esto ocurriera, nos encontraríamos —son sus palabras— ante un hecho irreversible. Ningún suceso puede pensarse semejante a éste. La destrucción de una cultura o de una civilización es una pérdida recuperable siempre que la humanidad siga existiendo, viviendo, haciendo, pensando.*

*No hay más remedio, afirma Russell, que ir a un desarme nuclear controlado, sobre el supuesto de los valores en juego; de una parte, el género humano; de otra, unas formas históricas. Parece imposible que, planteado así el problema, las negociaciones entre los dos bandos en pugna no lleguen a concertar positivamente el desarme nuclear.*

*Pero hay todavía más. Aunque parezca imposible no llegar a un acuerdo si la cuestión se plantea en estos términos apocalípticos, hay que contar con la mala fe. Mala fe por parte de los occidentales o mala fe por parte de los orientales. Entonces una de las partes, la más inteligente y responsable, debe decidirse a desarmarse, a sabiendas de que su desarme la pone a merced de la voluntad de la otra. ¿Estamos ante la opinión de un hombre inocente o de un delirante? Russell nos contestaría que estamos ante el peligro de la producción de sucesos que pueden ser lo mismo irreversibles que rectificables.*

*PARA LA CONCIENCIA OCCIDENTAL DEL PENSADOR inglés, penetrada del humanismo liberal europeo, el marxismo como teoría y el Estado soviético como estructura y técnica políticas, son absolutamente rechazables. Sin embargo, el Occidente está obligado a desarmarse, seguro de que así salvaría lo más preciso que el mundo posee: la especie humana. Desarmado el Occidente, acaso la historia registrara una nueva invasión asiática sobre Europa; pero sería —dice Russell— pasajera como la de Genghis-Khan.*

*La conclusión del anciano escritor inglés es irrealizable. No es una fórmula. Pero en su utopismo hay tanta generosidad, tanta excepcionalidad moral, tanta perfección ideal, que pueden sacarse de ella mil fórmulas prácticas capaces de integrar todos los intereses encontrados que dramatizan con máxima agudeza esta hora histórica que el destino reservó para nuestras vidas.*

*Para la voz cargada de nobleza de este último gran viejo europeo, ningún homenaje es suficiente. Son ochenta y cinco años sabios, vivaces y alegres los que nos aconsejan y enseñan ahora seria y severamente, en un lenguaje despojado del humor agridulce y con cierto escorzo de frivolidad en él característico.*

P. D.

# LAS CARTAS DE UNAMUNO

## Sr. D. Bernardo G. de Candamo

Mi querido amigo:

Voy a contestar a sus dos cartas antes de que se me venga encima el martirio de los exámenes que empieza pasado mañana, porque en tan ominoso período quedo incapaz. Es lo más estúpido que ha podido idearse.

Llevo unos días de gran dejadez, de enorme laxitud, casi de marmotesca modorra. Suelen ser en mí los períodos más fecundos, los de oscura incubación.

Anteayer estuve en Plasencia a ver eso del eclipse, y voy a enviar a «La Nación», de Buenos Aires, un largo artículo acerca de él, deteniéndome en cómo se forma la leyenda del eclipse. Aún no había salido del todo la sombra de la luna del disco solar, y ya cuajaba la leyenda preparada por la Prensa, que ha estado inflando el fenómeno. Los más de los que lo hemos visto no sabemos ya qué vimos y qué hemos oído contar. Nadie recibió impresión virgen. En un tiempo provocaba en los pueblos terror, hoy se va de romería, con la merienda, a verlo, y hubo grupos que al cubrirse del todo el sol aplaudieron a la empresa. Y todo el mundo hablaba con recogimiento de los «sabios» y se expresaba como si estuviera en el secreto. Yo me acordaba de dos pasajes del hermoso canto de Leopardi **Ad Angelo Mai**, aquello de

**A noi ti vieta**
**Il vero appenna e giunto,**
**O caro immaginar...**

y lo de

**... Or che resta? or poi che il verde**
**E spogliato alle cose?**

Creemos en la ciencia con fe de carbonero, por respeto a la autoridad y nada más, y como a todos nos queda nuestro rinconcito de duda, aunque por pudor la guardemos, en el momento de empezar el **fenómeno** (¡qué palabra más fea!) dijimos: ¡Vaya! ¡Ya está aquí! Al volver a casa, poco después de pasado Béjar, se había puesto el sol tras de la sierra de Francia. Resaltaba esta, más que sierra inmenso cuchillo mellado, azul sobre las nubes rojas; era una puesta de sol archiépica (que me recordaba a la que presencié el 16 de diciembre de 1897 y que describí en la **Revista Nueva**), una feria de luz, algo que hacía a la Tierra parte del cielo, **celestizándola**; las nubes como encendidas montañas depuradas, y las montañas como nubes cuajadas; era un espectáculo preteliúrico. Y yo pensaba: si hubiese cada mes en todas partes un eclipse, comprenderían todos cuánto más hermosa es una puesta de sol, eclipse de todos los días, que dejamos pasar sin ir a apacentar en ella la vista. (Si tanto le hablo de tal eclipse es porque me preocupa el artículo para «La Nación»).

Deseo ya ver su libro en circulación y cómo lo reciben. Usted que sabe la indiferencia con que nuestro público recibe el arte puro, lo que no es más que arte (que así y todo puede serlo todo), estará apercibido a todo. En países como el nuestro la obra de polémica, combate y propaganda tendrá más resonancia siempre; más resonancia del momento. El arte puro, exquisito, es para pocos, y sólo queda aspirar a lo más noble, a la superposición de las minorías, como dijo Gounod. Unos cuantos expósitos en cada generación.

Le veo a usted muy entregado al arte puro, con un ardor casi anacorético, y creo que hasta por el arte mismo haría usted bien en meterse algo más en harina, intentar interesarse en luchas económico-sociales, étnicas, religiosas y hasta políticas. Esto entona y enriquece el espíritu, y no puede dañar al que tenga temperamento de artista. Yo que predico la interiorización, el **adentrarse**, no predicaría nunca el confinarse en la torre de marfil. Las torres de marfil son muy frágiles, y el que en ellas se encierra con princesas de cuentos de hadas, corre riesgo de des-humanizarse. Hasta de Paraíso, Costa y Cía, puede extraerse jugo poético. En este respecto creo que Darío, sin quererlo ni proponérselo, ha hecho daño a muchos. Me gustan poco las flores de estufa; prefiero las amapolas, clavelinas y magarzas de los trigales, hechas al aire libre, entre el arado y la hoz. Hay que soñar, sí, pero hay que soñar la vida que palpita en torno nuestro. A otro le aconsejaría otra cosa, pero a usted, como le veo en el peligro del **turrieburnismo**, se lo advierto. Es el mal de los más de los poetas hispano-americanos; acaban por cultivar un arte de reflejo, de alquitara, que pierde calor humano e interés. A Lugones, v. gr., no le resisto. Cada vez que le leo me digo: ¿dónde habrá leído esto? Nunca me he explicado el éxito entre ciertos escritores americanos del **Belkis** del portugués Eugenio de Castro. Cuando no ve la intensa poesía del campesino portugués (y no la ve cuando no la refleja), es que su poder poético es bien menguado. Compárela usted con Guerra Junqueiro, en **Os Simples** (aunque ni debía hablar de comparación) y verá la diferencia; Junqueiro sí que es un verdadero poeta.

Y a propósito, veo que van brotando poetas: Marquina, Almendros, Villaespesa, Jiménez... De este último, de Jiménez, no conozco nada. De Guillermo Valencia no conozco más que lo que publicó **Vida y Arte** en su único número, y aquello no me gusta; el verso es tamborilesco y todo ello parece compuesto con frases leídas en otros poetas. Todo eso de que riman los cisnes de mullido plumaje con las nieves del monte, me parece de receta poética, triquiñuelas de escuela. Estoy harto de cisnes, sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, centauros... y toda la faramalla pseudo-clásica. Todas las tardes salgo al campo, y me detengo con las malvas, llantenes, retamas, cardos y beleños ahora en flor, y comprendo mejor cómo sólo conocen a las flores de vista, no de trato, los que tanto las manosean. Las han convertido en tópicos. Es la moda y nada más en muchos. Tal vez yo sea sistemático en muchas cosas. Por ejemplo, llevo nueve años explicando lengua y literatura griega, apenas se hace en mi clase más que traducir, y cada año nuevos textos (éste, de Heródoto y Aristófanes) y casi nunca hago referencias a lo helénico ni acudo a Pan o a Afrodita. Acaso consista en que a mí la naturaleza me parece cristiana y no pagana. (En **El Cristo de Cabrera** lo dejé verter).

Dígale a Rueda que he recibido su larga e interesantísima carta, y que como no puedo contestarla en un dos por tres y para salir del paso, que espere a que afloje algo el chubasco de los exámenes, que ha de dejarme calado de desabrimiento en unos días. Y le agradecería a usted que le prestase, si es que no la ha leído, mi novela **Paz en la Guerra**, hasta que yo vea si me queda por ahí algún ejemplar trasconejado en Bilbao. Me gustaría que la conociese, por ser, creo yo, lo más plástico que he hecho, lo que más encaja en lo que él quiere que haga.

Así que sepa a ciencia cierta el resultado de mis **Tres Ensayos**, en cuanto a venta y circulación, daré mis **Paisajes**, obra más de arte puro, más llana y accesible, más descriptiva. Y luego las poesías, que no me decido a publicar todavía.

¿Sabe usted el paradero de Rubén Darío en París? Envíele mis **Tres Ensayos** a unas señas que me dió Bernardo Rodríguez, creo que las de la casa de Carrillo, y nada sé.

Hace días que remití a «Las Noticias», de Barcelona, un artículo acerca de **Vidas Sombrías**, artículo que haré reproduzcan en América.

Vaya, hasta otra.

Usted sabe cuán su amigo es,

**Miguel de UNAMUNO**

**Salamanca, 30 de mayo de 1900.**

*Sr. D. Bernardo G. de Candamo*

Mi querido amigo:

No quiero diferir más el escribirle, aunque no pueda hacerlo tan por extenso como yo deseara. Es fácil que de un día a otro salga para Bilbao con mis dos hijos mayores, y quiero, antes de hacerlo, dejar ultimadas algunas cosas. Ayer me pasé el día dando la última mano al discurso de apertura del curso que viene.

Siga usted buscándose con ahinco y no se deje ganar por el **turrieburnismo.** Me interesa tanto el que usted dé de sí cuanto pueda y deba dar, elevándose más y más sobre sí mismo, que no me cansaré de repetirle que no se entregue a cierto melancólico aislamiento. Propende usted a la enfermedad de que padeció Amiel, me parece. Su aversión a toda lucha, violencia y combate es excesiva. No nutra usted en exceso una complexión sobrado delicada. Ducha espiritual, y ducha fuerte. Estudie ciencias naturales, físicas, químicas, etc., sociología, todo lo que pueda, e intente interesarse por el problema económico-social, el religioso, etc. Va usted a soñador solitario, y aunque esto no es malo ni mucho menos, creo mejor aprovechar ese fondo para otra cosa.

Siempre he sentido yo una gran frialdad hacia Murillo; su arte es muelle y blandengue, y en el fondo, vulgar. En Rubens hay **parti pris** de exponer carnazas; parece a las veces un tendero de ultramarinos. Ribera me parece uno de los más castellanos, a pesar de haber sido valenciano. Claros vivos, sombras fuertes, todo recortado, nada de matiz. Lo más humano y dulce, lo más armónico de Ribera está aquí, en Salamanca. A Sánchez Coello no le conozco. Lo que más me encanta es la pintura alemana y flamenca, aquellos cuadritos modestos, algo lamidos, que respiran un aroma de hogar y de vida recogida. He descubierto aquí uno, precioso, en una celda del convento de dominicos. Si dispusiera de tiempo volvería a la pintura. Ahora me preparo a publicar una colección de dibujos, escenas de campo; figuras al trazo, de la mayor simplicidad posible y del natural todas.

De Villaespesa conozco algo, lo que conozco, malo (aunque no tanto como lo de un R. Jiménez, a quien he leído estos días, que casi nunca sabe lo que dice, balbucea y tararea como los loros, imitando lo que ha oído). Eso de **la risa de las libélulas** es estupendo. Y a propósito, ¿no saben cómo se llama en castellano a la libélula? En mi país le llaman **impernukoburduntzie**, «asador del infierno», nombre poco poético; en algunas partes, «caballito del diablo».

Hace tres o cuatro días escribí a Lázaro, y en la carta le hablaba de usted. Por lo tanto, la adjunta tarjeta será bastante para que se presente usted a Le dije lo que usted deseaba y le hi una semblanza de usted. Lo único q se me ocurre decirle es que, como ust comprenderá, son muchos los que soli tan de él traducciones y que paga poc sobre todo a principiantes y descono dos. Pero nada perderá usted con verl Yo he puesto verdadero empeño, y L zaro me tiene en cuenta.

Usted sabe cuán su amigo es,

Miguel de UNAMUN

**Salamanca, 1 de julio de 1900.**

Si usted sabe las señas de Darío París, comuníquemelas. Tengo que esc birle por encargo de un amigo italian

---

# EL SABIO

## CUENTO

### Por BIENVENIDO ANTON

Era don Hermenegildo de pequeña estatura, aniñado y muy erguido. Tenía los ojos acaramelados, dóciles y llenos de dignidad. En su imperativa tiesura, adelantaba la barba con tesón, encarada hacia el prójimo, y le vibraba a menudo con el vivo genio. Fué un estudiante modelo, siempre aventajado. Nunca hizo alarde de su mérito. Sus triunfos jamás le suavizaron la impaciente actitud. Algunas personas no le tomaban en serio; reconocían, como las demás, su talento y su laboriosa voluntad, y hasta le admiraban, pero no olvidaban, al parecer, su figura leve y un tanto cómica.

Don Hermenegildo se fué haciendo un solitario. La gente no le era simpática. Acaso su destino tampoco le era simpático. Pero aquí apechugó con un tesón casi enconado. Poco a poco vióse envuelto en una reputación de hombre culto y estudioso. Esta general aceptación la sentía como un sambenito. Él siguió en ella ciegamente, enarbolando la calidad de su brillante inteligencia como un desafío a la presunción ajena.

Don Hermenegildo no conocía el mundo, ni vivía su vida. Estaba secuestrado en sus propias redes. En él, lo personal alentaba oculto y sofocado. Esta presión de sus naturales impulsos le acrecía el mal genio. En sus relaciones sociales no tenía íntimos.

En una reunión de sociedad, nuestro sabio conoció a una joven. Se llamaba Asunción. Le fué presentada, cambió con ella unas frases, y siguió charlando con la muchacha sin darse cuenta de la novedad que esta actitud representaba para él.

Don Hermenegildo hizo muy buena amistad con Asunción. Era su primera intimidad humana y empezaba a significar para él una luz del mundo exterior por la que respirase, iluminado, su encerrado espíritu. Asunción era una belleza tranquila y refrescante. Muy maternal, toda su soberbia figura parecía exclusivo apoyo de su inagotable candor. Hermenegildo se enardecía a su lado. El sabio no sabía hablar de amor, y como este sentimiento le llenaba el corazón, le daba salida con el lenguaje de su cultura. Asunción le oía, maravillada.

—Pero, ¿usted comprende lo que le digo?—le preguntó él.

—No. Pero es muy hermoso. ¡Cuántas cosas sabe usted!

La amistad de Asunción fué lo más estimulante que halló en su vida nuestro sabio. Relatándole sus estudios, sus conocimientos, sus largas horas de trabajo, fué exponiéndole el proceso y la calidad de su amor. Era una declaración amorosa con otro lenguaje. Hermenegildo no podía hacer otra cosa. Se le atragantaba cualquier petición que intentase hacer. La súplica le causaba una humillación invencible. Además, la plácida belleza de Asunción le producía estupor y casi espanto. Ella, que parecía sentir mucho por él, no se fijaba en su persona, en su yo personal, precisamente lo que él más deseaba; y esa vaguedad de Asunción, inocente, pura, llena de sentimiento, irritaba poderosamente a Hermenegildo y al mismo tiempo le anonadaba.

Nuestro sabio trabajaba solo. Empujado por su escepticismo hacia el ser humano, y más preso cada día en su propio carácter, había instalado un hermoso taller y laboratorio en el bajo de la vasta mansión que habitaba su leve persona. Una sola persona compartía su amplio hogar: la vieja criada que le había visto nacer y le tuvo en brazos cuando niño. El laboratorio de Hermenegildo era rico y moderno, pues el sabio gastaba en él todo su dinero. Nadie, excepto la vieja criada, había penetrado en aquel recinto. Aquí pasaba su vida nuestro hombre. Le ofrecían cátedras, viajes: todo en vano. Su mundo y su lugar en el mundo era su laboratorio, donde vivía encerrado, aunque este encierro a veces le ponía el alma cargada de sorda irritación como un condenado.

Asunción le manifestó un día su deseo de conocer su laboratorio, el rincón donde el hombre vivía, y él la guió hasta allí. El erizo de su ser se abría como una esponja ávida de vida, de la nueva vida que la mujer le sugería. Junto a Asunción se sentía dócil y deseaba complacer.

—¡Qué hermoso es esto!—exclamaba ella, que no comprendía nada de lo que sus ojos miraban.

Pero dirigía a Hermenegildo sus ojos de sonriente y cálida ternura, y era suficiente para él.

—¿Esta es su vida?—preguntaba Asunción—. Es usted un hombre feliz.

Y Hermenegildo, en efecto, se sentía feliz. Una nueva emoción de comunión con su propio ser y con el mundo le llenaba por dentro. Le arrebataba el deseo de entregarse a la vida y ser como todos. Pero toda su efusión no le traía a los labios la palabra que anhelaba pronunciar a su amiga. Comenzaba a hablar creyendo tener a la vista esa palabra, pero nunca llegaba a ella, y en su lugar le salía a chorro su erudición.

Los demás daban por hecho que la insólita amistad de Asunción con Hermenegildo daría como fruto el amor, y más tarde el matrimonio. Cuando se lo anunciaron a Asunción, pareció extrañada, y dijo, sonriendo:

—Hermenegildo es algo maravilloso; pero una... tiene que vivir.

Sin dejar de mostrar su amistad predilecta por Hermenegildo, Asunción aceptó a otro hombre y se casó con él. Hermenegildo ahogó sus sueños y se encerró más en su vida de sabio.

Adelantó prodigiosamente en su sabiduría, hasta parecer un mago. Hizo descubrimientos científicos geniales; unos que servían para matar al hombre, y otros para salvarle. Aplicada su ciencia directamente, serviría más para destruir a la Humanidad que para levantarla. En él no existía nada persona todo era talento, genio, cerebro: un ciego instr mento sin emoción humana.



Don Hermenegildo no dejaba su laboratorio. Ap nas si de tarde en tarde dedicaba unas horas respirar el aire libre. Bebía mucho café. La vie criada, que le había visto nacer, no descansaba cc esta petición incesante del sabio:

—¡María, café!

A María le hacía temblar, no de temblor o mied la voz impaciente de su señor. Para María, don He menegildo era el hombre, no el sabio. Era lo qu ella había tenido en sus brazos. Ella sabía lo qu pasaba en el corazón de Hermenegildo.

Después de unos años, cuando la fama de dc Hermenegildo, el hombre de ciencia, habíase exte dido centelleante y terrible, Asunción, casada, feli llena de vida, cayó por su laboratorio. Venía a visit a su viejo amigo.

—Es usted como un dios encerrado en su cielo. Nc die sabe de usted, de su persona. He tenido qu llegar hasta aquí para verle.

Hermenegildo se sintió henchido de cosas que de cir, pero sólo dijo:

—¿Qué desea usted ver?

Asunción lo miraba todo con curiosidad. Herme negildo se puso de lazarillo y empezó a hablar. S palabra salía copiosa y precisa, sin que ninguna l sonara a verdad.

—Es maravilloso—exclamaba Asunción.

Hermenegildo sentía creciente repugnancia por l que iba explicando.

—Qué bien se está escuchándole a usted. ¡Si pare ce un milagro!—insistía Asunción.

Hermenegildo estaba ya tan contraído por la irr tación, que partió una probeta de su laboratorio. A ruido de vidrios rotos, Asunción dejó escapar u ligero grito.

—Perdóneme usted—suplicó el sabio—. Se me h escapado de las manos.

Y siguió con el chorro de su sabiduría.

—Es usted el hombre más feliz que conozco—afi mó Asunción.

—Sí. Desde luego, ¡soy un hombre afortunad Todo esto es mi paraíso.

Y para demostrarlo rompió otro instrumento de s laboratorio.

—¡María!—gritó entonces—. ¡Café!

María apareció en seguida con el servicio.

—Siempre café—murmuró—. Así se pasa la vid

Miró a Asunción de reojo y salió del laboratoric

Don Hermenegildo bebió el café abrasándose l boca. Después siguió hablando. Pero ya estaba ta furioso, que no podía contenerse. Golpeaba los ob jetos y escupía las palabras contra los mismos.

—Aquí está mi vida—dijo—. Entre estas... cosas.

Y empujó un aparato que había sobre la mesa.

—He luchado con mi pensamiento como si fuer un enemigo—prosiguió diciendo—. He arrancado su entrañas y ahora sé muchas cosas. ¡Sí, soy un sabio

Asunción comenzó a no sentirse a gusto y pareci entontecerse. Se acercó a un rincón.

—¡Apártese de ahí!—le gritó Hermenegildo—. Pc dría morir electrocutada.

Asunción se asustó y le faltó tiempo para despe dirse de su viejo amigo.

—La acompañaría a usted, pero debo quedarm aquí entre estas... cosas.

Miró a su amiga como si la hiciera culpable de s reputación de sabio.

Asunción respiró a gusto cuando se vió en la calle

Al verse solo, Hermenegildo permaneció inmóv un largo rato, sintiéndose loco de amargura, y lueg gritó:

—¡María, café!

# RECUERDOS

### Por PABLO A. COBOS

Don Blas llegó a Segovia el año nueve, rocedente de Andalucía, aunque hijo de xtremadura, con años madrileños. Don ntonio fué a Segovia con el año veinte, rocedente de Andalucía, hijo de Sevilla y on años anchos y profundos en Madrid, arís y Soria.

Don Blas y don Antonio son hermanos n mi juventud segoviana; también eran ermanos fuera de mí.

Don Blas era una colosal arquitectura huiana, gran esqueleto de atemperadas prooorciones tensas; magro. Su gran corpuencia maciza obligaba a pensar en Roma. así lo vió el genio de Emiliano Barral, ue, enfebrecido, labró su cabeza en un loque de granito, al que tituló «El Arquiecto del Acueducto». Verdaderamente, don Blas y el Acueducto no eran ajenos. El cueducto es imponente, colosal, si miras esde su pie; mas, si te vas alejando, se larga y ahila hasta cobrar expresión de auy varias afecciones, con música callada ue hace el aire azul, sutil y quebradizo, n la luz de sus arcos. Don Blas era figura olosal a distancia; si te acercas, descubres n él el alma niña y la furia apocalíptica le algunas de sus horas contra cualquiera le las manifestaciones de la vileza.

DON ANTONIO ERA PAREJO A DON BLAS en corpulencia. Pero don Antonio ra desarquitecturado; esqueleto menor y músculo blando e incivil». También en su uerpo el abandono, como en su «torpe aliio indumentario», un dejar hacer, un fuea de sí. Control... ¿para qué? Todo fuera le sí, menos la cabeza, en la que don Anonio se concentraba; magnífica cabeza que ambién esculpió Barral; amplia frente curva, mentón duro y labios en los que se onjugan la burla y la simpatía; todo su orpachón desvaído, pretexto de aquella soberbia cabeza pensante.

Uno y otro con aire grave de catedrático. Don Blas fué a Segovia de Regente de la Escuela aneja a la Normal de Maestros, y profesó la cátedra de Gramática castellana. Don Antonio fué de catedrático de Francés del Instituto. En ambos era característico el lento andar ingrávido, de plantas difíciles, con apoyo del bastón; los dos con cuello de pajarita y gran corbata sobre pechera almidonada.

Los dos, con su lento andar bamboleante, con su bastón y su corbata, con su soberbia cabeza, esculpida por Barral, calle Real arriba o calle Real abajo, camino del Instituto. Recuerda Quintanilla, el gran recordador, que decía don Antonio que era el de Segovia el Instituto de más escaleras: las de ascensión desde el Azoguejo, las de acceso al jardín, las del edificio y las de «la puñetera tarima». Recostándose sobre el bastón, se detenían hacia La Canaleja, cara a La Mujer Muerta, o frente a San Martín, o en la Plaza Mayor, mirando a la Catedral. Alargaban a veces el paseo, en muy lento andar, por cualquiera de las salidas de la ciudad, en diálogos áticos con jóvenes amigos. Más caminero don Antonio, acaso llegaba a los ventorros y aun «comulgaba», en ambas especies, con su fiel Seba o con otros.

Con prisa, jamás. ¿Adónde había de ir con prisa ninguno de los dos? Eran dos grandes ociosos, incapaces de actividad concreta, y mucho menos práctica, que es la que demanda prisa. ¿Para qué? Don Antonio no tuvo nunca gana de justificarse; don Blas escribió un artículo: «El trabajo solidario y no la lucha». El trabajo solidario para vencer todos juntos a la Naturaleza, bueno; pero la lucha frente y contra los otros, a codazos y con zancadillas, ¿no es inhumana? Y no, no da talla mayor el triunfo, y aunque la diera. El poder es también esclavitud. ¿Merece la pena? Y si decís que para mejor servir a los otros, don Blas respondería inmediatamente que eso ya es farsa, y se encolerizaría.

Ambos, amigos de Grecia, que tuvo esclavos para los cotidianos menesteres. Don Blas hubiera sido con gusto un caballero medieval, para ser generoso con los súbditos de sus Estados y buen practicante de las virtudes caballerescas; y, mejor, Mecenas renacentista, para fundir la belleza con la hidalguía, nunca ajena la locura de las Españas.

Escépticos los dos, ¿nacía su pereza de su esceptismo? ¿O era la desgana temperamental el origen y la nodriza de su esceptismo? Acaso la disyunción desaparezca si consideramos que su esceptismo era un sentimiento, ahora que creemos haber superado el esquematismo racionalista. Era una manera de ser que comprendía la manera de pensar. Porque los dos, que creían la verdad a trasmano, sentían el deber ineludible de servirla.

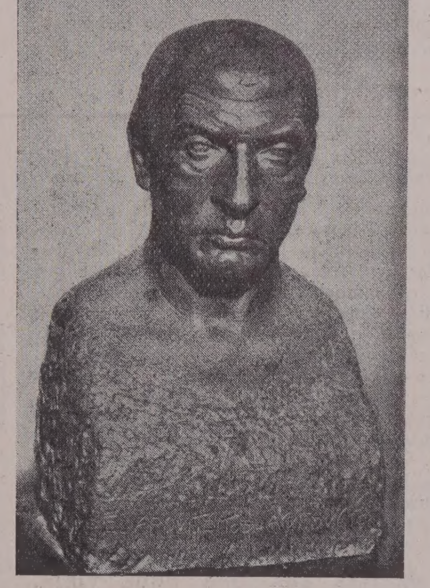
DON BLAS

Y

DON ANTONIO

EN SEGOVIA

● Don Blas Zambrano y don Antonio Machado



*Busto de D. Blas, en granito, por E. Barral.* (Foto Río.)

La docencia fué en los dos puro accidente. Más accidente en don Antonio. Don Blas enseñaba a discurrir con lógica a los tres o cuatro alumnos capaces de seguirle. Dictaba trozos del Quijote, pedía el sentido de las palabras y de las oraciones, y la ignorancia crasa era una de las villanías que no podía sufrir. Las respuestas insensatas le hacían tronar con furia que empavorecía y que estrellaba *El Quijote* en el encerado. Como le sacaba de quicio la otra villanía del obsequio prevaricante en la época de los exámenes. Llegó un día a clase con muy hosco semblante, subió lentamente «la puñetera tarima» y, taladrando el silencio con una mirada de centella, gritó:

—El del pavo, que se levante.

Nadie se movía.

—Que se levante el del pavo, que le voy a estrangular.

De una cara roja salió una voz quebrada:

—¡Don Blas...!

Pero don Blas tronó:

—¡Miserable!

Y se lanzó como una tromba. El infeliz muchacho le ganó la carrera, y no se le volvió a ver por allí.

También don Antonio tiene su anécdota del pavo. Era ya en Madrid, el año treinta y tantos. Formaba parte don Antonio de un Patronato, y en una Junta dijo el Secretario:

—Por cierto que este encuadernador se me presentó ayer con un pavo, y tuve que maltratarle.

—Hombre, pues también estuvo en casa —dijo otro.

—Vaya, y en la mía —dijo un tercero.

—Ah —dijo don Antonio—; entonces es el pavo que nos comimos anoche nosotros.

En ambas anécdotas se podría encontrar lo común y lo distinto en la manera de ser de don Blas y don Antonio. De la misma manera limpios, en don Antonio se hacía muy difícil presente la irascibilidad, siempre a mano y como refugio su mundo de ensueño. Si la llamada era cordial, salía; si la aspereza surgía, a su mundo se tornaba. Don Antonio aguantaba con aparente inaudita paciencia las impertinencias de los mozalbetes conocidos, y parecía escuchar los poemas o poemillas que le endilgaban los pedantuelos. Si le interrogaban:

—¿Qué le parece, don Antonio?

—Ah, bien, bien; bastante bien.

O cuando le decían:

—Esta imagen, ¿qué le parece esta imagen?

—Ah, muy buena; sí, no está mal.

Pero lo cierto era que no solía enterarse. Mientras el otro leía o recitaba, don Antonio seguía soñando sus propios poemas.

Don Blas no tenía ese mundo de ensueño en que refugiarse, y era irascible. Tan naturalmente bueno como don Antonio, aguantaba, aguantaba; y como su aguante era a cuerpo limpio, surgía de cuando en cuando su volcánica indignación. Mas, puras explosiones, ráfagas. Pronto don Blas estaría dispuesto a jugar al ajedrez con cualquiera de la tertulia: con don Modesto, con el camarero Andrés, con el pintor Guerra.

Ante la maldad o la impertinencia insoportable, y don Blas aguantaba muchas, don Blas gritaría: —¡Miserable!, y parecería dispuesto a machacar al malnacido con aquel puño de constructor del Acueducto. No era fácil, en cambio, percibir la vibración de don Antonio. Acaso también porque el esceptismo de don Antonio era más profundo y más extenso. Acaso también porque en la vida de don Antonio había un dolor radical con capacidad de absorción suficiente. No supe de dolor semejante en la vida de don Blas.

●

Los dos eran figuras centrales del paisaje en que Segovia nos sumergía. Segovia, cabecera de Castilla que se recuesta en el Guadarrama, es ciudad que se resuelve en atmósfera, atrayente y difícil para los pintores. Aire sutil, casi éter; cielo que desciende a las murallas, cielo de Castilla sublimado por la presencia activa de la Sierra. Gravitando en esta atmósfera celeste, la carga de siglos en las casas viejas, en las oquedades de los palacios, en el románico magistral, en el Acueducto, en la Catedral, en el Alcázar. Línea vertical sobre la roca, entre el Eresma y el Clamores, como se ve desde La Piedad o el Pinarillo, desde la Terraza del Terminillo, desde el Parral o la Veracruz. Línea vertical que culmina en la torre de San Esteban, con veleta engallada, de la que sale hacia las altas esferas, con aroma de azucena, la oración limpia de los muy sensitivos.

Allí don Blas y don Antonio.

El magisterio más activo de uno y otro estaba en la tertulia del café La Unión, en la calle Real, antes de llegar al Corpus, asotabancado, con divanes rojos, espejos en los muros, mucho humo y mucho ruido de fichas de dominó sobre las mesas de mármol blanco. Allí don Blas y don Antonio, rectores de aquella Universidad libre. Gran centro de cultura, que nació en torno al poeta Llovet, que siguió con don Blas, y con don Antonio y don Blas, a partir del año veinte. Un primer círculo que integraban Otero, Quintanilla, Barral, Arranz, Carral, Medina, Cerón, Cáceres... Un círculo segundo que comprendía a todos los profesores animosos del Instituto y de la Normal, con Zuloaga, Rodao, Gila, Sánchez Barrado, que era sacerdote... Tertulia con la que alguna vez, en casa de Quintanilla, se encontró el Obispo Gandásegui. Y un círculo tercero que se extendía a la actividad toda de aquella chiquita ciudad helénica.

Allí don Blas de manera casi permanente, y allí don Antonio cada día. Don Blas iba al café hasta por la mañana, en hueco cualquiera de tarea, o lo pedía desde el lugar de trabajo; después de la comida, algo más tarde, al anochecer y por la noche, y hasta en el café Moderno entraba, un salón grande en la calle de San Francisco, en el que nunca se veía a nadie. Allí la exquisita hipersensibilidad de Julián María Otero; la inteligencia, memoria felicísima y acerada ironía de Mariano Quintanilla; el humorismo acrobático de Ignacio Carral; las encantadoras extravagancias de Juanito Cáceres... Allí algún militar, como el Teniente Medina, a quien se lloró con dolor fraterno, víctima del desastre de Annual. Algún obrero industrial, como Guillermo Marín Riber, que leía con fruto a los grandes filósofos. Algún maestro primario, como Norberto Cerezo, muy nutrido de lecturas, con inteligencia poderosa y sátira que domesticaba. Un obrero tipógrafo, Carlos Martín, músico autor del Himno a Segovia, periodista y propulsor de todos los semanarios efímeros...

Allí don Blas y don Antonio y los otros para comentar el acontecer de casa y de fuera, de hoy, de ayer, y de mañana, en serio o con burla; con burla hasta de sí mismos cuando a cuento venía. Burla de los errores en que Carral incurría, de las genialidades de Cáceres, de los versos malos de cualquiera, del desaliño de don Antonio y de los juegos de amor a que don Blas era aficionado.

Con el periódico en la mano, decía un día don Antonio, con su característico tono zumbón:

—Mala noticia, don Blas; ha surgido un Don Juan en Cuenca. Le queda a usted una provincia menos.

Crítica libre de todo, con pasión o con humor. Con humor, como aquella vez que, noctivagueando, se les ocurrió a los jóvenes cambiar la cartela de una calle céntrica; la que dejaron decía: CALLE DEL OBISPO QUE VENGA.

Mas también de aquella tertulia-universidad salía un periodiquín acerado y quebradizo de cuando en cuando, y alguna revista literaria, como *Manantial*, que sincronizaba a Segovia con la hora de España, o de más altos vuelos, como *Castilla*, que dirigió don Blas. Y empresas de tanto rango como la Universidad Popular Segoviana, subsistente, y que comprende ahora al Instituto Colmenares, con la revista *Estudios Segovianos*; o el estupendo florecimiento pedagógico escolar que Segovia acusó en la tercera decena del siglo...

DON BLAS, QUE ESCRIBIO POCO, se vertía en palabra y conducta; don Antonio, que escribió más, era rico en asentimientos. Uno y otro nos daban su filosofía próxima, actitud ante el mundo y la vida. La de don Antonio queda patente en sus prosas; se resuelve en un esceptismo radical, más que en lo que dice, en el sabrosísimo humor con que riega todo lo que va pensando. La filosofía de don Blas no tuvo expresión escrita, aunque sí indicios en «Diálogo», trabajo inserto en *Nuevos Horizontes*, libro homenaje que editaron sus discípulos. Es diálogo entre el pesimista y el optimista, y, naturalmente, el pesimista es don Blas. Termina de esta manera:

«—¿Es, acaso, que debemos añorar la Edad de Piedra?

—¡Nunca!

—¿Qué, entonces?

—Quizá la nada.»

Este diálogo es prueba de que podía haber dicho mucho más. ¿Para qué? Y él mismo respondía: «Para que alguien, en un rincón del café o del casino, diga: Parece que ese Zambrino o Zambruno no está mal.» Sin embargo, recordaba con regusto que un día Vincenti le abrió la primera plana de *El Liberal*. No dió esquema racional a su sentimiento, mas ha de estar sin duda una buena parte en la filosofía que ahora construye María Zambrano, su hija, que le sigue sintiendo en la entraña de su ser entero.

En todo caso, no está en su pensamiento filosófico la grandeza de ninguno de los dos, aunque tenga considerables dimensiones el de don Antonio. Su gran talla está en la persona cabal que era cada uno. El gran problema es hacerse persona, y el pun-

*(Pasa a la página siguiente.)*

# BURKHARD HEIM, EL "NUEVO EINSTEIN"

La popularidad por la publicidad es siempre desagradable, y mucho más cuando es su objeto un hombre de ciencia. La irresponsabilidad y la fantasía se dan cita en este caso sin más resultado que el de desfigurar los hechos. Tal ha ocurrido con Burkhard Heim, el joven alemán de treinta y dos años, cuyos estudios sobre **la gravedad** constituyen la última palabra de la ciencia, aunque los sabios de todas partes se muestran reservados en lo que concierne a la verificación de sus teorías.

Cometeríamos nosotros el mismo pecado de irresponsabilidad si aquí, en cuatro palabras de simples curiosos, intentáramos explicar los trabajos de este **nuevo Einstein**, como lo ha llamado von Braun. Sin embargo, no podemos dejar de dedicar unas líneas al suceso, subrayando principalmente aquellos aspectos no estrictamente científicos del caso Heim.

Sabido es que desde hace tiempo preocupa al mundo científico el problema de **la gravedad** en el sentido de desvelar su secreto. Famosos son a este respecto los nombres de Gleen Martin, Sperry Gland, Teller, Lawrence y algunos más, eclipsados ahora por la popularidad de Burkhard Heim. La revelación de éste tuvo lugar en el Congreso de Astronáutica celebrado en Francfort recientemente. Von Braun fué quien señaló la excepcionalidad de sus investigaciones, que se centran en la reducción a una sola ecuación de las dos fundamentales de todas las leyes del universo material: la de Planck y la del campo **unificado** de Einstein, de las cuales toda persona culta, con excepción de ciertos literatos puros, tiene noticia... Aparte algunos especialistas, nadie conoce hasta hoy la exposición matemática de estos trabajos de Heim. Pero sí se sabe que el universo **cuatridimensional** de Einstein tiene ahora en la ecuación de Burkhard Heim **seis** dimensiones. De ésta se pasa a la ecuación del campo unificado mediante cinco transformaciones, y mediante seis, a la de la dinámica cuántica del físico inglés Dirac. Quien recuerde todo esto se dará cuenta de que vamos a saber, o por lo menos que podemos llegar a saber, lo que hay en torno a la pesantez.

PARA LA GLORIA DE ESTE SIGLO XX que vivimos, en medio de tanta ruindad y mezquindad, señalar áureamente estas conquistas de la ciencia es un deber de conciencia. Heim, si sus teorías se comprueban, unirá su nombre a la segunda revolución científica del siglo, realizada heroicamente a menos de cincuenta años de la de Einstein cuando estableció, en la teoría de la relatividad generalizada, la equivalencia entre materia y energía, y con la ecuación del campo unificado, las relaciones entre las fuerzas eléctricas, el magnetismo y la gravitación. Y así como de lo primero han nacido toda esa magia que la técnica última ha realizado, de lo segundo puede conseguirse que los objetos pesados en vez de caer hacia la tierra como la teja desprendida del alero de una casa, suban hacia arriba a la manera de un cóndor andino, que diría un poeta trasnochado. Es decir, que si la materia puede convertirse en energía, partiendo de un campo electromagnético puede de conseguirse una gravedad al revés, de igual manera que la gravitación puede convertirse en electricidad. Porque para el joven físico alemán, la gravitación, la electricidad y el magnetismo tienen su origen en el átomo, en el cual es de suponer que existan corpúsculos de gravitación positiva y negativa.

Pero todo esto corresponde a la ciencia pura, recinto que no debemos hollar con incursiones de aficionados. Dejemos a los físicos tranquilos y esperemos la prueba experimental de Heim en el aparato que ha construído Hans Goslich, su ayudante, después de la cual, si resulta positiva, se construirá la astronave gravídica con la que la Luna estará a tres horas y media de nosotros los terrícolas, y Marte a cincuenta y cinco horas, poco más o menos, el tiempo que empleamos los españoles en atravesar el territorio nacional en tren, desde Cádiz, por ejemplo, a Barcelona.

Lo que queremos subrayar es la personalidad moral de Heim, que para nosotros vale más que sus trabajos. Y antes que nada, destacar que la empresa es exclusivamente suya, y no, como se suele decir, de los alemanes colectivamente. La individualidad es insustituíble. Una idea o una ocurrencia genial no es, ni ha sido, ni será nunca, el resultado de la suma de ideas y ocurrencias pequeñas, como pasa con las grandes majaderías universales. El loco de Cervantes que se ufanaba de su invención para hinchar los perros, tendrá siempre razón. Por algo estaba loco, y el loco, como es sabido, sólo posee una cosa: su razón.

Cuando Heim presentó al Congreso de Francfort su memoria, los investigadores americanos presentes influyeron cerca de su Gobierno para que lo incorporase a sus equipos de investigadores, junto con Hans Goslich. Pero hasta ahora no han aceptado la invitación. Ninguno de los dos entienden el trabajo de equipo. Ninguno de los dos quieren poner sus conquistas científicas al servicio de una política ni someterse a las imposiciones de las necesidades bélicas. Y ninguno de los dos tienen un ochavo. Heim, además, es ciego, manco de las dos manos y sordo, a consecuencia de una explosión sufrida durante la última guerra, cuando bajaba a un refugio, obedeciendo a las sirenas de alarma que anunciaban un ataque aéreo, llevando en sus manos una probeta con una mezcla detonante. El hecho ocurrió el 19 de mayo de 1944. Tenía dieciocho años.

Dos años más tarde, dejó el hospital. Mutilado de tan cruel manera, Heim prosiguió sus estudios. Su madre le leía los libros de física y matemáticas, que él retenía en la memoria con entera fidelidad. Así cursó sus estudios en Gotinga. Y así vino a su encuentro el amor en la persona de una compañera de estudios, Gerda Straube, su mujer. En torno a Heim, socialmente, no ha habido más. Tuvo que aparecer su nombre como esperanza aprovechable para que los apoyos oficiales le fueran propicios. Entre tanto, ha vivido pobremente dentro de una sociedad como la alemana, rebosante de dinero, y de la cual apenas ha recibido una cantidad equivalente a unas 30.000 pesetas. Es la eterna tragedia, cuya lección cae en el vacío.

Ahora todo ha cambiado. El nuevo Einstein se ve requerido por todos. El Estado alemán se apresura a aprobar créditos que proporcionen el material para las experiencias. Tendrá Heim todo lo que necesite. Y si el éxito corona sus afanes, la sociedad, hasta ayer mismo desentendida de las necesidades del investigador, reclamará fraudulentamente una parte de la gloria que sólo a él se debe, y a cuya participación nadie tiene derecho, si no es esa Gerda Straube, mujer admirable que entregó su amor a las caricias del espíritu, más hondas que las de las manos de Heim, destruídas por la mutilación.

Rafael PEREZ DELGADO

# RECUERDOS

(*Viene de la página anterior.*)

to de partida serán siempre unos principios cimentales, que, luego, se manifestarán en conducta.

A su esceptismo se sobreponía su ética, la adhesión de su vida integral a la Verdad, el Bien y la Justicia, que les aureolaba de simpatía. En el ser así y manifestarse así y hacer que se fuera así está la gran dimensión de su magisterio. Y es lo que hacía Universidad de aquella tertulia de café con fichas de dominó, humo y mugre. Hacer personas es la verdadera tarea de las Universidades, y allí, junto a don Blas y don Antonio, la vileza imposible, se hacían persona los jóvenes que tenían manantial.

Su ética antes que su filosofía. Etica, que, a nuestro entender, y creemos que al suyo, es previa a toda filosofía, y que hace imposible la filosofía, si todavía es esquema racionalista. Pues siendo la verdad tan rebelde como hasta ahora, la duda nos habrá de detener, o, deponiéndola, seguiremos tras esteticismos lógicos o del simple bien decir.

También eran hermanos don Blas y don Antonio en candor, alma niña, por ternura, abierta siempre a todos los otros. Sabían muy bien que el hombre es malo y necio, pero hacían excepción de cada uno de los otros que hallaban a su paso. Por más candoroso don Blas, más amplio su magisterio. Gran señor siempre, no le vi rehuir nunca la compañía más humilde. Ni la conversación. ¡Y cómo sufría cuando le demostrábamos o le mostrábamos que alguien en quien creyó era tonto o malvado!

Don Blas paseaba y conversaba amigablemente con personas de baja condición, y no, ciertamente, por malsana curiosidad de novelista que busca tipos, sino con candor inmaculado. Amigo suyo era Juanito, el muchacho de la calle a quien los cadetes pagaron los estudios del Magisterio, y el limpiabotas, y Andrés, el camarero, que se tomaba confianzas... Gentes había en Segovia que malentendían esta generosa campechanía de don Blas, pero no conocí a ninguno de los que trataba en quien no tuviera asiento una firme disposición de respeto admirativo. «¡Don Blas!... ¡Ah, don Blas!... ¡Adiós, don Blas!», le decían por la calle muchas personas a quienes ni siquiera conocía, como si don Blas fuera tan propio de la comunidad como el Alcázar o el Acueducto. Y lo era, pues no hay imagen posible de la ciudad bella de aquellas dos décadas que pueda prescindir de su figura. En las horas silentes de la ciudad dormida, calle Real arriba o calle Real abajo, con eco de su bastón sobre el granito de las aceras; en los bulliciosos jueves, cruzando solemne el Azoguejo; en los jóvenes que soñaban gloria; en las gentes llanas que iban y volvían del trabajo...

SEGOVIA ERA UNA URBE VIEJA, nido humano en una roca, con sus casas ancianas, sus palacios vacíos, sus iglesias románicas, el Acueducto, el Alcázar, la Catedral con sus canónigos, la Academia de Artillería con sus cadetes, el Casino de «los señores» y la tertulia del café asotabancado de La Unión, con don Blas y don Antonio, tan indolentes como la ciudad misma, con carga de siglos y sin futuro.

Sin futuro ellos también, en su mano, puesto que no le apetecían. Su vivir era un estar allí, como el Acueducto, y su actividad era la obediencia a las leyes de la Naturaleza y de la sociedad, que se manifestaba según la propia naturaleza de los dos. Don Antonio hacía poemas cuando los poemas le clamaban, con la misma natural sumisión que llevaba su desaliño indumentario, y los publicaba cuando se los pedían, pues no estaba en su natural el oponerse. Y hacía humorismo filosófico porque en la sociedad meditativa de su ascética alcoba o en el rumio de su andar camino del Instituto se encontraba con la mueca que le hacía sonreír, que no era de los filósofos ni de la filosofía, sino de lo humano, que se le hacía presente en su propio rostro. Y con la misma naturalidad bromeaba don Blas, y se encolerizaba, y comprendía y [...] blaba. El vivir de ambos no tuvo freno [...] espuela, y así les dió su inapentencia [...] máxima libertad posible; acaso ya hija [...] inapetencia de su amor natural y profun[...] a la libertad.

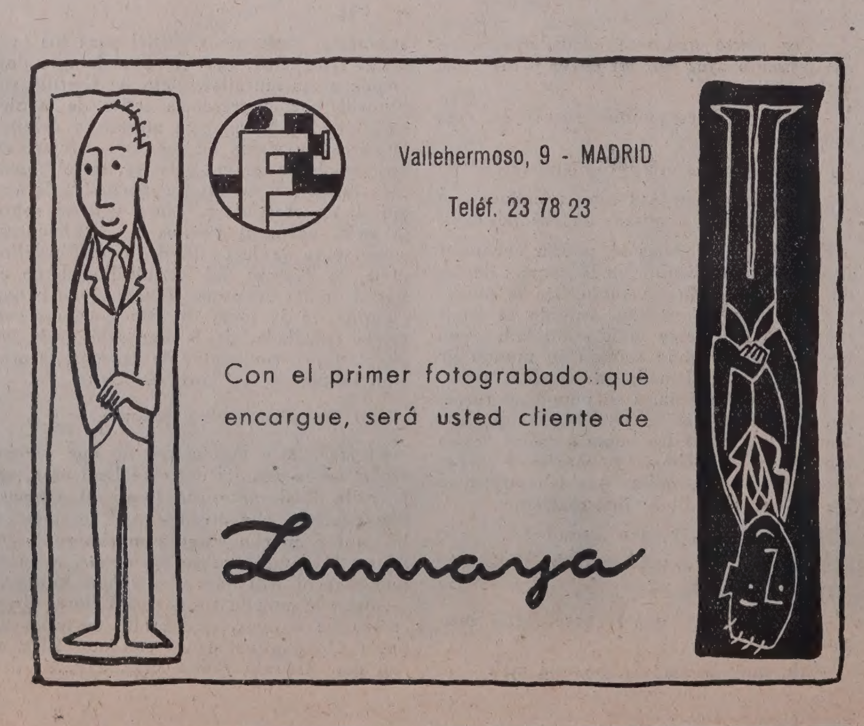
●

Don Blas tuvo su primer domicilio [...] la calle Almira, por encima de la Acad[...]mia de Artillería, frente al Instituto, p[...] donde el Acueducto se ridiculiza por pr[...]ximo, enteco y utilitario. Vivió más tar[...] en casa y calle que no acierto a precis[...] ahora, entre la Casa de los Picos y la pla[...] de los Espejos. Inicialmente, fué huésp[...] de una familia cuya señora, muchos añ[...] después, sentía vanidad por haber mere[...]do obsequiosas reverencias del Don Ju[...] platónico que era don Blas. Don Blas [...]vía con su esposa, una cuñada y dos hij[...] María y Araceli, niñas en aquella épo[...] Vivió luego en Madrid, en la Plaza de [...] Carros y en la del Conde de Barajas. S[...] domicilios tendían a lo señorial, como [...] porte y sus maneras, aunque pronto se d[...]cubría la penuria de medios. También s[...] propinas eran señoriales, aunque el dine[...] solía ser anticipo del Habilitado.

Don Antonio vivió unos días en el H[...]tel Victoria. Dice Tudela, que le presen[...] a la ciudad, que se hospedó en la Posa[...] del Toro, en la calle de Escuderos, porq[...] su sueldo no daba para otra cosa. Has[...] que se instaló en el piso ahora adquiri[...] por la Universidad Popular, como homen[...]je a su grandeza y para perpetuar su m[...]moria, con entrada por la calle Velarde [...] por la de los Desamparados, en la alco[...] ascética que visitan los turistas.

Proximos hasta en la muerte, don Bl[...] murió en Barcelona cuando terminaba nue[...]tra guerra; don Antonio murió poco de[...]pués en Francia (1).

P. A. C.




(1) No hemos podido o no hemos sabido enco[...]trar un artículo que don Antonio dedicó a d[...] Blas cuando éste murió en Barcelona. El artícu[...] se publicó en el último número de "Hora de E[...]paña".

# Comunicación, averiguación y aportación • Por Vicente Aguilera Cerni

## CONSIDERACIONES SOBRE LA CRITICA

Muchas veces hemos reflexionado sobre la posibilidad de una crítica creadora. Ante todo, es evidente que hoy —con raras excepciones— el oficio de crítico ha caído en hondo desprestigio del que le será difícil salir. Por su estar situado entre el público (personaje teóricamente pasivo) y el artista (factor supuestamente activo), se ve en constante peligro de hibridez infecunda si se deja llevar por las solicitaciones de esos dos grupos que, lícitamente, desean verse atendidos. Dedicarse con preferencia al público, que pide explicaciones y síntesis claras, presupone el riesgo de la vulgarización de brocha gorda; atender al artista significa colocarse en una posición de segundo grado.

Así, intentando huir de tales limitaciones, han nacido los diversos estilos de crítica. El que llamaremos «judicial» es el más ínfimo de todos; el maestro Eugenio d'Ors lo dejó bien caracterizado en sus «Tres lecciones de crítica de arte en el Museo del Prado» (apéndice), poniendo en solfa las cartas de majaderías insulsas que con tanta frecuencia figuran en los papeles; y agregaba, no sin cierta amargura: «Por esta razón nosotros nunca hemos querido ser críticos de arte». Luego viene el que bautizamos como «profesional», preferentemente didáctico, caracterizado por su horror hacia los hechos vivos, su prudencia y su abusiva utilización de la tijera. Queda, finalmente, otro particularmente antipático: el de los que se creen investidos de poderes especiales para decir al prójimo qué cosas deben hacer y cómo han de hacerlas; son los «mentores» o «consejeros».

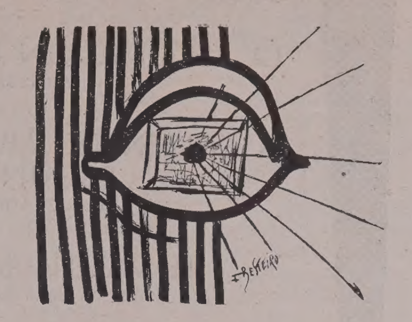
AL MARGEN DE ESTOS ESTILOS, deberemos considerar a las gentes dedicadas a otros menesteres que hacen incursiones ocasionales por los terrenos de la crítica, marcándola con el tinte peculiar de sus respectivas vocaciones. Ellos nos han dado, y siguen dándonos, lo mejor y lo peor que tiene el oficio: por una parte, amplitudes inesperadas; por otra, disparates fenomenales. A veces, son los mismos «creadores» quienes deciden asumir la función, cosa aventurada, pues muchos —por vacíos o inhábiles— han evidenciado sin remedio su propia intrascendencia. De esto se desprende que muy pocos la ven o la cultivan con verdadero respeto.

Sin embargo, las causas profundas de su ineficacia (más que de su desprestigio, cosa realmente secundaria) son verdaderamente complejas. Y lo que es muy importante: atañen a todos, pues responden a problemas básicos relacionados con la misma posibilidad de ser del hombre actual. Decía Bruno Zevi que «cuando se produce una divergencia entre el artista y el crítico, entre la cultura contemporánea y la historiografía, estamos frente a una civilización desintegrada y la crisis repercute negativamente, tanto sobre la actividad creadora como sobre la histórica».

Considerando la temporalidad y la historicidad del hombre (hecho de substancia temporal e histórica hasta en la relación de padres a hijos), comenzaremos el intento para situar la cuestión. El arte es un fenómeno humano, inserto en nuestro mundo, nuestro espacio y nuestro tiempo. Parece, pues, imposible llevar adelante cualquier empeño con él relacionado que olvide tales factores. Pero todavía queda algo importante, y lo diremos con palabras de Ortega y Gasset: «Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones». Entonces, ya tenemos los principales personajes: tiempo, espacio, hombre, historia e interdependencia y unidad de sentido en un momento dado.

POR LO QUE ATAÑE AL QUEHACER del crítico actual, resulta claro lo descabellado que es el proponerse la especialización absoluta. Esto surge con particular claridad en el campo de las artes plásticas, donde la gran mayoría de los artistas actuales creen que su actividad debe ser estrictamente estética, permaneciendo ajena a cualquier contenido que no sea plástico. En pintura, por ejemplo, conduce al cuadro-objeto con personalidad propia, desligado de la humanidad y el contenido. Tal empeño es absurdo (porque nada carece de significado), pero el mero hecho de que se produzca ya es de por sí un dato de gran valor.

Es perfectamente lógico que tales actitudes aparezcan precisamente cuando el mundo está en vilo, fragmentado y en crisis; cuando el tomar



posición puede ser peligroso. Si el ser y el querer de los hombres fueran coincidentes, no habría conflicto ni duda. Viviríamos en la seguridad de un contorno firmemente estructurado, en su fe y su conciencia de las cosas.

Mas ¿qué nos ocurre a nosotros? ¿Por qué tanto abandono, tanto refugiarse en puros esteticismos, especializaciones cerradas o pequeños paraísos amurallados? Hay un vértigo, una prudencia cobarde que nos impide llegar —desde los términos de nuestro «oficio» particular, sea cual fuere— a las últimas consecuencias de la «compacta solidaridad» que une lo aparentemente dispar. Tenemos derecho a intentar la propia salvación, pero, siendo substancia histórica, sólo podremos lograrla plenamente con la de ese todo donde están los demás hombres.

Los críticos y artistas fallan por dar demasiada importancia al arte, que no es sino un camino dependiente del hombre, sus luchas y sus angustias. Si en este hoy nuestro nos encontramos con un mundo antagónico, desintegrado, con la humanidad en trance de abandonar el antropocentrismo para ser poco más que polvo cósmico, con el desmoronamiento de las viejas nociones sobre la materia y la energía, con el suelo movedizo y las perspectivas confusas, ¿cómo pedir atención y jerarquía para unas disciplinas —las que sean— cuando pretenden inhibirse en plena catástrofe?

EL ARTE ES COMUNICACION, averiguación y aportación. Sólo se distingue de las restantes actividades humanas porque utiliza un lenguaje distinto. El mito neorromántico del intelectual —artista o no—, para el que es preciso hacer un censo aparte, es absurdo y ridículo. Lo hemos inventado nosotros para ahorrarnos sacrificios, cuando nos conviene, en relación con la comunidad.

El arte es, además, una de las formas de expresión del contorno que nos rodea; una pulsación del hombre, profunda en algunas afortunadas ocasiones. Debemos, pues, aprestarnos al sacrificio. Somos síntomas, revelaciones parciales de algo superior a nosotros, en lo que logramos y en lo que fracasamos. Ciertamente, necesitamos grandes dosis de humildad previa si es que de veras queremos lanzarnos con auténtica ambición, pues nuestra propia pequeñez es quien da la medida de nuestra audacia.

¿Cuáles serían las armas de una crítica creadora capaz de justificarse como verdaderamente necesaria? La primera de esas herramientas está en nosotros: es el pensamiento, ordenador de lo disperso y edificador contribuyente a la luz que puede ayudar a estructurar el propio ser y a perfilar —desde la temporalidad circunstancial e histórica— su vocación ante lo absoluto. La segunda son los hechos vivientes, sin que importe la fecha de su nacimiento; es decir, lo que vale la pena ordenar porque contiene los materiales válidos para la edificación. La tercera, buscar con todo ello el sentido de nuestro mundo, pues ese rumbo nos proporciona la posición, el punto de referencia.

Si llegáramos a poseer los instrumentos, las posibilidades creadoras y constructivas de la crítica, dependerían tan sólo del talante y el talento. De este último no hablaré porque todos creemos tenerlo. El talante podremos averiguarlo a través de la noción de servicio.

El que no quiere «servir», el que no «sirve», se torna inservible. La cuestión del valor intrínseco es independiente, no vaya a ser que ocurra como con las piedras preciosas, cuya cotización deriva de su rareza. Mas acontece que el «talante de servir» menosprecia la oferta y la demanda, es indiferente a la singularidad por sí misma. Cuando se está en un mundo disociado, entre la desorientación y la angustia, el anonimato puede constituir la mayor gloria. Se han rendido tantos tributos absurdos a la «personalidad», a lo «distinto», que muchas veces hemos hecho el caldo gordo a cosas cuya única finalidad era destruirnos o reconocer como bueno el trance de desintegración donde nos debatimos.

AHORA BIEN, EL ARTE ESTA en juego con el hombre, y el hombre con su contorno. La quiebra de los sistemas económicos toscamente apuntalados, la forzosa convivencia de brutales e injustos desniveles culturales y

(Pasa a la página 26.)

# ¿Qué aporta Joaquín Calvo Sotelo a la escena española?

Reanudamos los comentarios sobre el teatro de Calvo Sotelo, cuyo examen empezamos en el número 108 de INDICE. Pero el lector nos permitirá una digresión...

El pretexto para esta digresión me lo da el «desacuerdo» surgido entre la lectora María Rosa Serrano, de Hamburgo, y mi admirado Eusebio García-Luengo (INDICE, 109, enero, pág. 27). Este desacuerdo, más aparente que profundo, me aclara mis propias ideas y me ayuda a exponerlas con más precisión y rigor. De esa pequeña polémica sólo deseo retener, ahora, esta afirmación de García-Luengo: «Por eso no soy crítico, porque el crítico debe compartir la opinión de una mayoría discreta y aun de una minoría exigente. Pero no tiene derecho a proclamarse él sólo minoría.» Perfecto. Esto basta para mis fines.

He observado en estos años que, cuando una obra me gusta lo bastante para soportarla dos o más veces, también suele gustar a la minoría exigente y aun a la discreta mayoría. El caso inverso —que me guste siempre todo lo que satisface a la mayoría— no es tan frecuente. Pero, obvio es decirlo, ello no elimina tampoco la seguridad de mi esencial inseguridad. A veces pienso, incluso, que quizá estoy también —como casi todos los que hemos rebasado




los cuarenta años— llegando a ese estado del alma en que se limita el campo de nuestros intereses y, simultáneamente, se hace más intensa y persistente la pasión por los temas fundamentales, que, claro está, varían de una a otra alma. Y por si ya me hallare en fase avanzada de tal proceso, voy a apresurarme, a fin de cumplir al menos el compromiso adquirido ante el Director.

Volvamos, pues, a Calvo Sotelo. Pero, ya prevenido por las discrepancias que surgen, avanzaré con tiento para evitar querellas. (Avanzar con tiento no quiere decir, en mi intención, ser timorato en la expresión de mis juicios, pues entonces incurriría en el mismo vicio de los críticos que distinguen a este dramaturgo con una benevolencia que no dispensan a otros autores en la misma medida.) El propio Calvo Sotelo me da una muestra de esa cautela en la «autocrítica» publicada con ocasión del estreno de *La herencia*, cuando dice: «Y toda cautela será poca, ya que, a veces, se juzga la obra, no por lo que es la obra en sí, sino por lo que el autor prometió de ella, lo cual es como si se le bombardease con su propia artillería.» ¡Y con toda justicia! Si el carpintero se compromete a construirnos una mesa y nos entrega una preciosa silla, no podremos elogiarle la silla, sino lamentar que nos haya escamoteado la mesa. Así al dramaturgo. Se le juzga por lo que logra o no logra en relación con sus propósitos, sin perjuicio de que a algunos, ya agotada nuestra paciencia, les juzguemos implacablemente por la permanente inanidad de sus propósitos y les concedamos muy escasa atención.

Dijimos con anterioridad que el señor Calvo Sotelo nos ha presentado bastantes veces los problemas universales y eternos envueltos en los hechos de nuestro tiempo. Ahí están para confirmarlo media docena de obras: *Criminal de guerra*, *El Jefe*, *La muralla*, *Historia de un resentido*, *La herencia*, y alguna otra menos importante. ¿Cuál ha sido el acierto, la sinceridad y la diversa fortuna de esos intentos? Es lo que trato de averiguar; pero quiero dejar ya bien sentado que, en este aspecto, el señor Calvo Sotelo ha sido más fiel a nuestro tiempo que otros dramaturgos más jóvenes, que en su día prometieron mucho y después se «resignaron» a ocupar el mejor lugar posible en las liquidaciones de la Sociedad General de Autores. Ya hablaremos de ellos, también.

## MILAGRO EN LA PLAZA DEL PROGRESO (noviembre 1953)

Esta es una comedia de la que poco bueno puede decirse. El autor ya se curó en salud, en la consabida autocrítica, diciendo que sus imperfecciones eran «muchas, en efecto, más que sus galas». ¿Por qué, pues, empeñarse en estrenarla? He aquí sus disculpas: «Escrita, sin embargo, con buen humor y con alegría, yo confío en que con parecido estado de ánimo por parte de los espectadores sea juzgada esta noche *Mila-*

*gro en la Plaza del Progreso* (hoy Tirso de Molina).»

¿En qué consistía el milagro?... El cajero de una importante Empresa comercial, que llevaba un millón de pesetas para ingresarlas en el Banco, se toma unas copitas de coñac; entonces, un ángel le susurra que reparta aquel dinero, y, en efecto, el hombre lo distribuye. Se arma un lío fenomenal: el cajero va a la comisaría, entra y sale gente por todas las puertas con ritmo cinematográfico, etc., hasta que lo arregla San Cosme. Vean ustedes una muestra del lenguaje:

*EULALIA.—¡Uf!... ¡Qué Santo, doña Antonia!... Mire usted que la papeleta era difícil. Salga usted, hecho un loco, a repartir un milloncito de pesetas, con el hambre que hay, y que el milloncito vuelva a casa íntegro a las veinticuatro horas. Es un milagro como para levantarle una catedral. Pero ¿qué habrá imposible para San Cosme? ¡Y que un Santo así no sea de la primera división!... Porque es que nadie le conoce...*

El público no se lo tomó «con buen humor y con alegría» durante mucho tiempo, a pesar de las amables predicciones que habían formulado los críticos de ciertos diarios el día del estreno. En verdad, esto de los críticos ya pasa de la raya; uno no sabe, leyéndoles, si están tomándole el pelo a los espectadores o se lo toman al mismo autor. Veamos, también, algún botón de muestra.

El señor Torrente, de *Arriba* (Madrid): «El señor Calvo Sotelo se apuntó... el éxito más legítimo que recuerdo desde que ejerzo esta ingrata profesión de crítico.» Después de esta afirmación rotunda, pocas líneas más abajo, empiezan las salvedades y los tópicos: «Y si se le pueden señalar algunos errores de construcción y diálogo, están sobradamente compensados, etc.» Señala luego otros defectos; pero no insiste en las imperfecciones, «ya que la duración de los aplausos al final de los tres actos parece indicar que también el público las pasó por alto». Y con esta licencia que él mismo se concede, ya no le queda «sino nombrar otra vez a los actores uno por uno y con sus apellidos, que es lo que les gusta, y recordar a Isabelita Garcés, que no figura en el reparto y a quien el autor dedicó el éxito». Y uno se pregunta por qué le resultará tan ingrata la profesión al señor Torrente, si despacha su obligación con tal ligereza; ¿y por qué no la abandona, si tanto le agobia, a pesar de todo?



## EL JEFE (marzo 1953)

En la primera parte de su «autocrítica», el autor —que era, también, director de la obra— dedicaba un larguísimo párrafo a explicarnos que él no conocía «antecedentes literarios de *El Jefe*». No se me alcanza el motivo de tanta preocupación; no veo por qué el dramaturgo ha de anticiparse a rechazar censuras que nadie ha formulado todavía... «Problemas de filiación aparte —proseguía Calvo Sotelo—, lo que me importa esencialmente es que los personajes que pueblan *El Jefe* tengan la necesaria entidad humana para prender la atención...; que su escenario —un islote medio deshabitado, situado en un mar imaginario, a muchas millas de distancia de una costa cualquiera— transmita al espectador su misterio y, si hubiera suerte, su emoción. Y que cuanto acontece en las dos horas de su transcurso le apasione, si es posible, o, al menos, le intrigue... *El Jefe*, que lleva su pequeña tesis oculta bajo el ala y que con el disfraz de una, casi, novela de aventuras pretende pasar de matute una ambiciosa mercancía, habrá alcanzado así su meta.»

Este anuncio me produjo viva desconfianza. No me gustan en el teatro las novelas de aventuras, las «películas», que tienen su lugar adecuado en salas más tenebrosas. Además, desapruebo la tendencia de nuestros autores, cuando tienen la pretensión de escribir obras «ambiciosas», a situar la acción lejos de España, «más allá del telón de acero» o en países inexistentes. Esa actitud de nuestros dramaturgos me hacía preguntar en el primer trabajo de esta serie (INDICE, núm. 99, marzo 1957): ¿Por qué los escritores españoles, viejos, maduros o jóvenes, optan por hablar de lo que no conocen por experiencia directa, o disimulan sus experiencias localizándolas donde no han sucedido? Y añadía: ¿Lo impone, lo prefiere así el público, o sólo una parte de éste? A esta última pregunta, el público dió su respuesta al no apoyar las representaciones de *El Jefe*; a la primera, si nos es posible, responderemos en otra ocasión.

Desde luego, al ocupar la butaca, uno siente inevitable recelo con respecto a «la necesaria entidad humana» de personajes que, según el reparto, se llaman Nancy, Ursula, Anatol, Tommy, Jeremías, Sacha, etcétera, y que viven en el mentado islote imaginario. Apenas empieza la representación, nos enteramos de que Máximo, otro de los personajes, se costeó la carrera de abogado con el dinero que ganaba en las timbas de póker y de bacarrat que había... en la Universidad. Todo lo que sigue es igualmente ficticio y gratuito. Es imposible apasionarse. En cuanto al misterio que nos había prometido el autor, por lo que a mí me atañe, estuve intrigado hasta el final... pendiente de saber dónde iríamos a parar. ¿Y el conato de tesis? Se reduce a demostrarnos que un grupo de foragidos, de facinerosos escapados de presidio, llegados a un islote cualquiera, necesitan también,
para vivir y salvarse, imponerse una
Y la paradoja consiste en que se conv
en «jefe» un antiguo anarquista. La ver
no ve uno qué objeto tiene esa demo
ción, en 1953, ni en nuestro país ni en
guna parte. Basta con estar al corrient
los regímenes políticos que imperan e
mundo y, si acaso, leer el periódico
día para observar las tendencias pred
nantes.

En resumen, esta vez estuve de com
acuerdo con el público, no con el del
del estreno, por supuesto, sino con e
los días sucesivos, que no gustó de la
y obligó a retirarla prontamente de la
telera.

¿Y los críticos? Siempre benevole
con este autor, repito, justo es de afi
que en esta ocasión fueron más come
en sus elogios. En realidad, no supi
qué decir. He aquí una muestra:

A. Rodríguez de León, de *A B C*
drid), empezaba haciendo juegos de
bras acerca de la mutua influencia
debe haber entre el cine y el teatro, y
cisaba luego: «En este aspecto, la obr
Joaquín Calvo Sotelo... más que com
dramática es, sencillamente, un drama
nematográfico.» Desarrollaba prolijas
sideraciones sobre la misma idea, repi
dose sin tregua, acaso porque no se le
rría nada mejor con tema tan pobre
cuando creíamos que iba a pasar a
cosa, remachaba el clavo: «Importa no
dar que *El Jefe* no es propiamente una
media dramática, sino eso: un esplén
guión fílmico.» Parece que queda bien
ro. Pues no, señor. Un párrafo más
lante, el crítico se desdice o se contrad
«Hasta el final, amargo, de *El Jefe*,
como un prurito de eludir la culmina
de toda empresa cinematográfica o, s
quiere, de toda película de aventuras qu
estime en algo. Porque esto de Calvo So
es todavía teatro. Más teatro que cine.»

Irrita a veces leer ciertas críticas, relat
a obras que uno conoce. Pero, releerlas
cabo de los años, teniendo también a m
el texto completo de los dramas a qu
refieren, eso, da verdadera grima. ¡Cu
mayor fortuna tienen los críticos de
emisoras de radio! Las palabras se las
el viento, mientras que los periódico
guardan en las hemerotecas. Y si los r
sáis al cabo de pocos años, incluso a
pocos meses, comprobaréis, a la vista d
que realmente ha sucedido en el mu
¡qué lastimoso derroche de tinta! ¡C
ta petulancia, cuántos errores...!

Pero volvamos al teatro de Calvo So
Y concluyamos, provisionalmente, qu
única obra de cierta enjundia presen
por este autor, antes del afortunado est
de *La Muralla*, fué *Criminal de guerra*.
ambas y de *Historia de un resentido* t
remos la próxima vez.

Miguel Luis RODRIGUE

# Un mes de teatro en Barcelona

## «ROMEU: de 5 a 9»,

### de Luis Elías y Valentín Moragas (Romea)

*La Compañía titular del teatro Romea inauguró con esta comedia la temporada de teatro catalán. Este año la Compañía ha experimentado un cambio casi total. La encabeza Juan Capri, un actor de hacer personalísimo, en función del cual se ha montado la propaganda y se han escogido las obras.*

*Así planteadas las cosas, no puede extrañar al espectador que Romeu: de 5 a 9 sea sólo el pretexto y Juan Capri sea el motivo, la causa de la elección. En efecto, la obra es bien poca cosa. Aun con la mayor benevolencia, no alcanzamos a ver en esta comedia sino unas cuantas anécdotas engarzadas sin mucha habilidad y con el único propósito de que el protagonista intervenga en todas, y todas las resuelva. Ninguno de los personajes tiene relación con los demás, a no ser con el protagonista, y carecen de rasgos psicológicos, incluso de los trazos elementales, pero acentuados, que se advierten en las caricaturas. El diálogo, como si fuera el arma de un cazador de ocurrencias, persigue el chiste y lo atrapa en cuanto puede, chistes a veces divertidos y otras no tanto, pero que son el único objetivo de la charla de los personajes en el transcurso de los tres actos.*

*Juan Capri merece mención aparte. Capri es, por sí solo, un espectáculo; en cuanto aparece en escena se advierte que algo ha cambiado, que es necesario estar pendiente de lo que él dice y hace, porque el significado no está en lo que dice, sino en cómo lo dice. En esta comedia, la palabra es sólo una envoltura, y Capri usa de ella, no para servirla —puesto que no tiene valores propios—, sino para que le sirva a él. Casi podríamos afirmar que Capri nos habría emocionado igual si hubiese recitado el cuento de la lechera, pongamos por caso. Capri es un actor muy bueno; esperemos que el tiempo nos diga si es un actor excepcional, y deseemos que encuentre comedias que armonicen con su personalidad y que tengan a la vez auténtico valor, al margen de la interpretación.*

Javier FABREGAS SURROCA

## «LAS CARTAS BOCA ABAJO»,

### de Buero Vallejo

*De esta obra se ha ocupado ya INDICE (núm. 108, diciembre), con motivo del estreno en Madrid, y yo volveré a ocuparme de ella cuando llegue el turno de Buero Vallejo en la serie de críticas, ensayos o comentarios —como ustedes gusten— que vengo dedicando al teatro español de la presente década. Pero no podemos dejar de incluirla en esta breve reseña de la actualidad teatral de Barcelona.*

*Es curioso señalar que los críticos de los diarios locales le han dispensado, en conjunto, mejor acogida que el público. Yo, en esta ocasión, estoy con el público: no me ha gustado mucho la última pieza de Buero. Pero el dato —la actitud de los críticos— es muy interesante; significa, creo yo, que al fin se deciden a aceptar una realidad difícilmente discutible: que Antonio Buero Vallejo es, por ahora, el primero de nuestros dramaturgos conocidos. Y siempre es satisfactorio que alguien se rinda en su lucha contra la evidencia.*

*Por lo que al público se refiere, me parece —y es sólo una hipótesis que brindo al autor— que Buero Vallejo conseguiría extender el número de sus adeptos si tuviera mayor «diversidad». Este autor, por el que yo siento predilección, nos da siempre un ambiente angustioso, opresivo; todas sus obras tienen un clima común, y llega un momento, al cabo de diez o doce obras, que el público sabe lo que le espera, más o menos, y sólo acudimos los que estamos preparados para resistirlo. Naturalmente, cada autor tiene su peculiar talante, y no vamos a pedirle a Buero que se salga de su*
*propia piel, ni que, al igual que al*
*nos de sus colegas, nos presente co*
*originales ciertas alegres come*
*calcadas de otras francesas o ita*
*nas; pero quizá podamos pedirle,*
*beneficio de todos, que nos prese*
*de cuando en cuando, escenarios*
*nos sórdidos. Esto es, aproximadam*
*te, lo que se deduce de las varias o*
*niones que he tenido ocasión de es*
*char, y no sólo en esta ocasión.*

*En cuanto a mi propia opinión —*
*es otra hipótesis, acaso más aventu*
*da—, no deseo escamotearla, au*
*riesgo de equivocarme y tener que r*
*tificar más adelante. Me inclin*
*pensar que el defecto principal*
*teatro de Buero Vallejo, lo que, co*
*ciente o inconscientemente, echa*
*de menos en sus dramas, es esto:*
*no son el testimonio más expresivo*
*nuestro tiempo. (No podré demostr*
*lo en las pocas líneas que me rest*
*pero prometo que lo intentaré*
*adelante.) Quiero decir, que en*
*dramas de B. V. se elude, o no oc*
*un lugar preeminente, el proble*
*que desde hace muchos lustros p*
*turba la vida y los sueños de casi*
*dos los españoles. Pues no basta p*
*tender que, en tal o cual drama,*
*reducida anécdota, se ha tratado*
*simbolizar o representar nuestra v*
*colectiva. Si los espectadores no lo*
*vierten, el propósito se ha frustra*

M. L.

INDICE: F.co Silvela, 55. - Teléf. 36 16 36. - Madrid

# AN ANGRY YOUNG MAN (1)

CAMBRIDGE

«*Look Back in Anger* (2) es el mejor drama juvenil de esta década», ha dicho uno de los más agudos críticos de teatro ingleses (3). Supongo que eso es verdad. Yo diré algo más: *Look Back in Anger* es, hasta donde yo pudo juzgar, el primer análisis teatral de la situación en que se encuentra una pequeña parte de la juventud de nuestro tiempo: falta de entusiasmo en todo; pérdida de todo sentido de responsabilidad; amoralidad casi absoluta; y, uniendo todo ello, una profunda sensación de vaciedad y un doloroso intento de «juego limpio», de honradez y honestidad vitales a toda costa (con su contrapunto de desprecio por las generaciones anteriores que no supieron, o no quisieron, afrontar los hechos cara a cara y luchar contra su propia falsedad, luchar contra su propia hipocresía).

JIMMY PORTER, EL PROTAGONISTA de *L.B.i.A.*, es el prototipo, exagerado y retórico, a veces, de esa juventud; es el joven inteligente, universitario, dotado de una sensibilidad casi enfermiza (existe, quién lo duda, una gran masa juvenil que participa de la personalidad de Jimmy Porter, pero a esa mayoría le falta la inteligencia, la educación, la sensibilidad, la honradez y la sinceridad de éste), que quiere, de alguna manera, aunque lo niegue todo, un punto de apoyo para poder actuar; al no encontrar ese punto de apoyo, surge la tragedia (y creo que *L.B.i.A.* es una verdadera tragedia, aunque tenga sus ribetes de comedia). Jimmy Porter no tiene entusiasmo por nada, pero desea tenerlo: «Oh cielos, cómo deseo un poquito de ordinario entusiasmo humano —eso es todo—. Necesito oír una voz cálida, excitante, que grite: ¡Aleluya; ¡Aleluya! ¡Estoy vivo! Tengo una idea. ¿Por qué no jugamos un poquito? Imaginemos que somos seres humanos, y que estamos realmente vivos. Sólo por un rato. ¿Qué decís? Imaginemos que somos humanos. ¡Oh, hermano, hace ya tanto tiempo que no he estado con alguien que tuviera entusiasmo por algo!» (4). Y poco antes, el mismo personaje había dicho: «¡Dios mío, cómo odio los domingos! Son tan depresivos, siempre lo mismo. Nunca parece que demos un paso adelante. Siempre el mismo ritual. Leer los periódicos, beber té, planchar. Unas pocas horas más, y otra semana ida. Nuestra juventud se nos está escapando. ¿Sabíais eso vosotros?» (5). En realidad, la obra es casi un continuo monólogo del protagonista, sin verdadera posibilidad de diálogo, ya que su amigo y su mujer, y después su amante (aunque ésta tenga una personalidad mucho más acusada e importante que los otros dos, como luego veremos), son seres ordinarios, sumidos en el mismo vacío que él, pero carentes de su sensibilidad, personajes que sólo sirven como fondo a la personalidad del protagonista, personajes que en sus momentos mejores son sólo un eco del propio Jimmy Porter. Así, su misma mujer, hablando con Helena —la amiga, que luego se convertirá en la amante de su marido—, tiene que reconocerlo: «Vuelvo la vista atrás, hasta donde me es posible, y no puedo recordar qué fué ser joven, realmente joven. Jimmy me dijo lo mismo el otro día» (6). Y Helena lo afirmará claramente, al final del drama, cuando dirigiéndose a Alison, dice: «...¿Qué pasa contigo? Parece como si continuamente *le* estuvieras citando» (7).

No creo que se pueda hablar propiamente de que exista un verdadero argumento en esta obra; lo que en ella «pasa» es menos importante de lo que «sucede» en los protagonistas. Jimmy Porter y su mujer, Alison, que llevan casados cuatro años, ambos de unos veinticinco años, él, como ya he apuntado, inteligente, universitario, que ahora tiene un puesto de dulces; ella, una chica corriente, de «buena familia», viven en una sola habitación alquilada; en la de al lado, vive Cliff, el amigo de ambos, joven como ellos, no educado, sin estudios. La exasperación de Jimmy le hace estar zahiriendo continuamente a su mujer y a su amigo, quizás porque necesita hacerse imprescindible, y sólo cuando los demás están muy heridos se siente necesitado. Llega Helena, una amiga de Alison; como ésta, es una muchacha joven y de «buena familia». Viene a pasar unos días a la misma ciudad, y se enamora de Jimmy. Alison, que va a tener un hijo y no se atreve a decírselo a su marido, cansada y abardada, se deja convencer por Helena de que debe volver con sus padres. Inmediatamente después de la partida de Alison —luego de una excelente escena con su padre, que ha venido a buscarla—, Helena se convierte en la amante de Jimmy. Cliff sigue siendo el tercero en concordia, aunque su simpatía por Helena no sea demasiada. El acto III se abre con una escena idéntica a la del primero. Nada ha cambiado. Es domingo. Jimmy y Cliff leen los periódicos. Helena plancha. El mismo ambiente y la misma situación. Jimmy habla incansable, apenas contestado por los otros dos. En la segunda escena de este acto, entra Alison, que ha tenido un aborto y ha perdido, por consiguiente, el hijo que esperaba. Cliff se ha ido. Jimmy hace lo mismo cuando entra su mujer. La escena entre las dos mujeres es terriblemente sencilla, sin melodramatismo alguno, sincera y de una honradez por parte de ambas, que llega a rozar la insensibilidad, en su afán de no juzgarse una a otra. Vuelve Jimmy, y Helena se marcha. Cuando Jimmy se da cuenta del estado de su mujer, cuando siente que ella le necesita profundamente, en un breve diálogo, se reconcilia con ella.

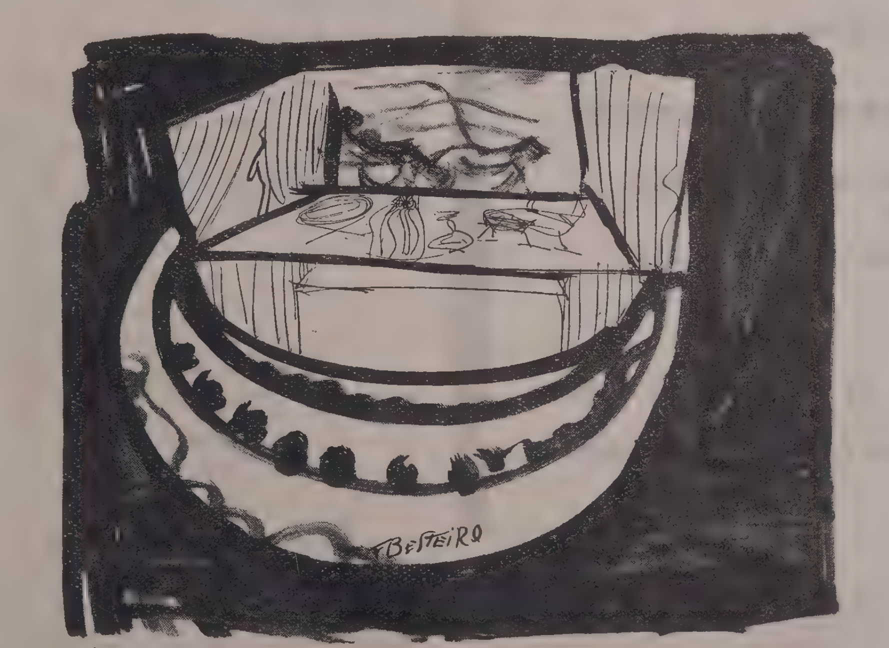
No creo que el final sea muy convincente, en lo que toca al futuro del matrimonio. Este final, un poco en el aire, es, quizá, lo más flojo de la obra, aunque, por otra parte, sea el único final posible, porque el problema de Jimmy Porter es *humanamente* casi insoluble.

VOLVEMOS AL CARACTER PRINCIPAL de *L.B.i.A.* Jimmy Porter es completamente negativo —casi—; su actitud externa es la del hombre que no está dispuesto a aceptar nada preestablecido, se llame Dios, Patria, familia, amistad, costumbres (él mismo lo dirá: «Nosotros simplemente lo quemamos todo») (8). Ahora bien, como tampoco intenta establecer nada por su cuenta, su vida y su energía se consumen de la forma más trágica, y es trágica porque él se da cuenta de su propia esterilidad y se rebela contra ella, sin intentar salir de ella; porque, él lo sabe, no podría conseguirlo sin aceptar algo que no está dispuesto a aceptar. Jimmy parece que está diciendo durante toda la obra: «Dadme un punto de apoyo y moveré mi vida»; pero, a la vez, se está negando a sí mismo todo punto de apoyo posible. Hay, ya lo he indicado, muchos jóvenes de la misma generación que, como Jimmy, están muertos, pero no lo saben, porque no se dan cuenta del vacío en que se mueven; la tragedia de esos jóvenes no es suya, no es íntima, es sólo visible para los que les rodean, ellos no la sienten. Jimmy Porter sí se da cuenta: «Nadie piensa, nadie se preocupa por nada. No hay creencias, no hay convicciones, no hay entusiasmo. Simplemente otra tarde de domingo» (9), y en otro lugar dice: «Yo supongo que la gente de nuestra generación no somos ya capaces de morir por una causa buena» (10). Y su reacción ante la consciencia de su propia vaciedad se resuelve en una ilógica ferocidad que arrastra lo que le rodea; en la obra, los sujetos pacientes de esa ira son su mujer —luego su amante— y su amigo, las únicas personas capaces de soportarle.

Pero, ya lo he insinuado, sí existe algo positivo en este *angry young man*, me refiero a su sinceridad, a su honradez; él estará dispuesto a sacrificarlo todo por seguir siendo lo que él cree que debe ser, sin hacer concesiones a nada, a nadie, a ningún sentimiento o emoción, por mucho que éstos le hieran su sensibilidad. Para Jimmy Porter la vida es fuego y sangre («Un día, cuando deje de malgastar mis días en un puesto de caramelos, puede que yo escriba un libro acerca de todos nosotros. Está todo aquí —*golpeándose su frente*—. Escrito en llamas de un kilómetro de altura. Y no será compuesto con tranquilidad, cogiendo dafodelos con tiita Wordsworth. Será compuesto con fuego y sangre. Mi sangre») (11), y todo lo que sea tratar de evitar el dolor de estar vivos es una especie de traición que nos hacemos a nosotros mismos («Todos quieren escapar al dolor de estar vivos») (12). Y aun podemos encontrar otra nota positiva del carácter de Jimmy Porter: su capacidad de amar. El ama a su mujer, a su amigo, a su amante, a todos los que, o bien son capaces de aceptarle tal como él es (y en esto no se diferencia de la mayoría de los hombres), o bien, de alguna manera, tienen necesidad de él. Es Jimmy, cuando niño, el único que se duele de la muerte de su padre: «Durante doce meses contemplé a mi padre moribundo, cuando yo tenía sólo diez años... Pero, tú ves, yo fuí el único que se preocupó por ello. La familia le enviaba mensualmente un cheque, y esperaba que se las arreglara con él sin armar jaleo. Mi madre le cuidaba sin quejarse, y eso era todo... Cada vez que yo me sentaba al borde de su cama, y él me hablaba o me leía alguna cosa, yo tenía que aguantar mis lágrimas» (13); y cuando recibe la noticia de que la madre de un antiguo amigo suyo se está muriendo pobre y abandonada, lo deja todo y corre a su lado; su mujer, que también ha conocido y vivido con aquella pobre anciana, elige ese momento para irse con su padre, y esto es algo que luego le reprochará Jimmy: «Ni siquiera enviaste unas flores para su funeral. No, ni siquiera un pequeño ramo de flores. Tenías que negarme incluso eso» (14). En mi opinión, el mayor mérito del autor de *L.B.i.A.* es el haber sabido describir magníficamente, con medios puramente teatrales, la personalidad de Jimmy Porter.

EL CARACTER QUE EN *L.B.i.A.* sigue en importancia al de Jimmy Porter es el de Helena, su amante. Un personaje que es algo más que un simple comparsa del protagonista. Helena, la muchacha bien educada, de «buena familia», con principios religiosos y morales, participa de la misma honesta y honrada actitud de Jimmy; ella no puede ni quiere luchar contra lo que ella cree que «debe ser», contra lo que ella cree que es bueno. Llega a ser la amante de Jimmy, pero ella sabe que está haciendo algo malo; así lo reconoce en su conversación final con Alison: «Al menos, yo todavía creo en lo bueno y lo malo. Ni siquiera estos meses en este manicomio me han roto esa creencia. Aunque todo lo que he hecho es malo, al menos yo he sabido que era malo» (15). Por eso, cuando, al volver Alison, decide dejar a Jimmy, no toma esta decisión por compasión hacia la mujer legítima, sino porque su conciencia no le permite continuar por más tiempo haciendo algo que ella sabe es malo: «Yo creo en el bien y en el mal, y no tengo que pedir excusas por ello. Ahora es, según me dicen, una creencia completamente moderna y científica. Y por todo aquello en lo que yo siempre he creído o necesitado, lo que he estado haciendo es equivocado y malo... Ahora veo lo que he estado viendo claramente todo este tiempo. No se puede ser feliz cuando lo que estás haciendo es malo o está hiriendo a alguien» (16). Helena es el carácter positivo de esta obra, en contraste con el del protagonista. Helena puede obrar, porque tiene puntos de referencia. Esto es, más o menos, lo que viene a decirle la propia Helena a Alison, cuando le comunica a ésta que le devuelve a Jimmy: «Oh, ya sé que te estoy echando encima el libro de las reglas, como vosotros lo llamáis, pero créeme, nunca vais a ser felices sin él. Yo he tratado de prescindir de él durante todos estos meses, pero ahora sé que eso no sirve de nada» (17). Ahora bien, no se crea que Jimmy Porter, o su mujer, aceptan los puntos de vista de Helena. La obra termina como ha empezado. Nada en la personalidad de sus protagonistas ha cambiado. Por eso, posiblemente, pueda afirmarse, como ya lo he hecho, que lo más flojo de este drama es su final.

Según el crítico inglés que he citado al principio de estas notas, la obra es «veinte minutos demasiado larga». Yo pienso que la obra, en su más exacta realidad, es veinte años demasiado corta. La interrogación que se abrió ante mí, después de ver la representación de *Look Back in Anger*, y ahora, después de su lectura, es: ¿Cómo serán dentro de veinte años los Jimmy Porter de hoy? La respuesta a esta pregunta quizá la dé en la misma obra la siguiente afirmación que, referida al protagonista, Helena hace a Alison en el último acto: «Ya no hay lugar para gente como esa, en sexo, o en política, o en otra cosa cualquiera. Por eso es él tan fútil. Algunas veces, cuando le escucho, siento que él piensa que todavía está en medio de la revolución francesa. Y allí es donde debería estar, desde luego. El no sabe siquiera dónde está o a dónde se dirige. Nunca hará nada y nunca llegará a ninguna parte» (18). Esperemos que no se cumplan las palabras de Helena, y que haya salvación para todos los *angry young men* de nuestro tiempo.




J. M. AGUIRRE

Cambridge, 1958

---

(1) La traducción literal de estas palabras sería "Un joven airado". Creo que el sentido de estas tres palabras es claro para cualquier lector de INDICE. Expresan, de alguna manera, el tipo de joven que James Dean representó en el cine, o que François Sagan representa en la actual vida literaria francesa.

(2) La traducción menos mala que encuentro para este título es "Mirando hacia atrás con ira". El autor de esta obra es John Osborne. "Mirando hacia atrás con ira" se estrenó en el Royal Court Theatre, de Londres, el 8 de mayo de 1956.

*(Pasa a la página siguiente, columna 1.ª)*

# "MEMORIA AMARGA DE MI"

## 2

## Nuestra primera sesión

*No estamos a tantos años de distancia en el recuerdo de aquel de 1945, pero un no sé qué extraño, me lo hace muy lejano. Una rara melancolía hace que su recuerdo cause en mí una sensación de vejez inconcebible.*

*Todavía no acierto a comprender cómo se pudo levantar el telón y con ello entrar —para bien o para mal— en el teatro.*

*Margarita Más, Amparo Conde, las hermanas Speinthes, Ramón Navarro, Miguel Narros, Enrique Cerro, Aníbal Vela (hijo), Justo Sanz, con la colaboración de Pepe Franco, formaron la primera compañía de* Arte Nuevo.

*El problema de la dirección de escena era un auténtico problema, si queríamos —y lo queríamos— que aquello saliese bien. La dirección de escena es, aparte de otras muchas cosas, que abarcan desde la sensibilidad a la cultura, una profesión que necesita su práctica. Nosotros, pese a nuestros pocos años, nos dimos cuenta de ello. La vanidad y nuestra osadía no llegó a ese extremo, y que conste que a la vista de experimentos posteriores y con la facilidad con que hoy vemos «el nacimiento de directores», nuestra cordura tiene más mérito. Por otra parte, Alfonso Paso y yo estábamos viendo dirigir todos los días, y el resto de nuestros compañeros venían a él, al teatro. actores. El fué mi auténtico profesor. Pepe hizo, además, el papel de Cupido en la farsa de José María Palacio (hijo de aquel «Palacio, buen amigo», de Antonio Machado), «Armando y Julieta». El cartel, junto a esta obra, lo formaron «Ha sonado la muerte», de Alfonso Sastre y Medardo Fraile, y «Un tic-tac de reloj», firmada por Paso y por mí.*

*Comenzaron los ensayos. Por las noches yo no dormía pensando cómo iba a salir de aquello. La realidad es que no teníamos un céntimo. Hoy, yo esperaría a tener el dinero antes de empezar, pero estoy seguro que de haberlo hecho entonces así, no habríamos dado ninguna sesión y todo hubiese quedado convertido en un sueño. El barco navegaba. Sin combustible, pero navegaba. Los ensayos iban tomando su forma. Las comedias ya estaban «de pie». Encargué a Enrique Ribas los bocetos de los decorados. El bueno y alto de Enrique, que siempre fué mi colaborador plástico en el teatro, dibujaba con lentitud y sin fe. Por las mañanas yo iba a despertarle y él se ponía a trabajar. La verdad es que acertó plenamente en los bocetos, sobre todo en el de «Armando y Julieta». Sancho Lobo se encargó de realizarlos... Pero, ¿y el dinero? Eso mismo me preguntaba yo todos los días. Habíamos contratado el teatro Infanta Beatriz, pero en el contrato se hacía constar que mientras no entregásemos mil quinientas pesetas, que era el cincuenta por ciento del alquiler, no se nos daría el billetaje. Pero el alquiler del Infanta Beatriz merece punto y aparte.*

*La empresa del teatro, y por su mediación su representante, Don José Luis Herencia, no entendía muy bien aquello de teatro de ensayo o teatro experimental. Cosa nada extraña, pues lo mismo ocurría en el Sindicato del Espectáculo, de donde tengo una de las anécdotas más graciosas y que contaré a su debido tiempo. La Empresa del teatro tenía la costumbre del alquiler a los grupos de aficionados. Uno de los puntos motivo de eterna discusión, era el hecho de que nosotros abriésemos taquilla y de que hiciésemos una propaganda normal. Luego venía el pago de impuestos de menores y el de autores. Cuando alguien creíamos que nos había comprendido, nos decían:*

*—¡Ah, ustedes son de esos que hacen teatro de vanguardia!*

*Por fin llegamos a un acuerdo con Herencia. El nos entregaría el billetaje —previo el pago del cincuenta por ciento establecido— y nosotros haríamos el corte de prensa y venderíamos entradas particularmente. Lo que sobrase se llevaría a taquilla, y la venta quedaría de garantía hasta la liquidación de autores y menores... Y, naturalmente, veinticuatro horas antes de levantar el telón, teníamos que hacer entrega de las otras mil quinientas.*

*Todo estaba arreglado... Pero ¿y el dinero? Yo hacía los acuerdos como si contase con el dinero, pero la verdad es que no había nada. Sancho Lobo nos había pedido quinientas pesetas como anticipo para empezar a pintar los decorados. Nos hacían falta dos mil pesetas para empezar. Por fin, Alfonso Paso y yo fuimos a ver a un amigo común —José Cerda—, y él nos sacó del apuro, dejándonos dos mil pesetas. Esto, que dicho así, parece sencillísimo, nos costó a Paso y a mí muchos quebraderos de cabeza. Aquella tarde, al dar la noticia en* Arte Nuevo, *fué una tarde de júbilo. Nuestra aventura estaba en marcha. Aquello, como por arte de magia, se iba a realizar. Recogimos el billetaje. Vendimos bastante particularmente, lo suficiente para pagar anticipos de utilería, darle más dinero a Sancho, encargar grandes cartelones en la Imprenta Torerías, que fueron fijados en todo Madrid. También se repartieron unas octavillas desafiantes, que empezaban diciendo: «Sin conocernos nos llaman loco ¡Gracias!». Se hizo también una emisió en Radio Nacional, presentada por Ang Moisés.*

*Por fin llegó el 31 de enero, fecha fijad para nuestra primera sesión. El ensayo g neral se hizo el mismo día por la mañan A los inconvenientes que lógicamente n producía la situación económica (todavía n sé cómo convencí a Herencia para que c brase después de la función), vino a suma se uno nuevo. La Dirección del Conserv torio de Declamación prohibió a los alun nos trabajar con nosotros. Se habían asu tado en la «conservadora casa», de nuest aire «vanguardista». Hablé con doña Ar Martos, por teléfono, durante el ensayo g neral, y no conseguí nada. Pero los actore con un gesto que les acreditó en su am al teatro y a la responsabilidad adquirid decidieron trabajar pese a esta prohibició*

*Llegó la noche. Se había despertado u interés. La venta de butacas y palcos f bastante bien. Entresuelo y principal, m mal. El precio creo recordar que era de qui ce pesetas butaca. En total se hicieron cu tro mil pesetas. El teatro sólo, costaba tr mil. El alquiler de muebles, setecientas; d corado, propaganda... y los impuestos.*

*Todos los críticos acudieron a nuest llamada. En un palco entresuelo, la señori Carmen Franco, hija del Jefe del Estad En otro palco, el General Moscardó, y e otro, el Subsecretario de Asuntos Exteriore*

*Si hay un momento solemne en un estr no, es aquel en que el segundo apunte dic «Tercera luz a la batería. Arriba el telón Nuestro telón ya estaba arriba y con nuestras obras frente al público. A partir ese momento ya no tendríamos salvació Habíamos tomado el veneno del teatro. teníamos dentro de la sangre.*

*Nuestros actores empezaron a hablar. primer actor que habló en* Arte Nuevo *f Miguel Narros, que hacía el personaje d autor en «Un tic-tac de reloj». La obra f seguida con gran interés. Al terminar u escena entre Margarita Más y Ramón N varro, estalló una gran ovación. La escen que era atrevida y muy difícil, fué muy bi interpretada. Enrique Cerro fué aplaudi en un mutis. Al finalizar la comedia — un acto— Alfonso y yo salimos a salud entre grandes aplausos. Fué nuestro prim saludo en el teatro. El ambiente se hab ganado. La segunda obra fué «Armando Julieta». La interpretaron, junto a Pe Franco, Amparo Conde y Justo Sanz. fino humor de José María Palacio fué ca tado por el público, que aplaudió la ob largamente. La tercera obra era un rep taje dramático, original en su forma y fo do, escrito por Sastre y Fraile. Total, éxito extraordinario. Las obras gustaron das, y sobre todo gustó lo que nosotros presentábamos como esperanza para la cena española. En aquella época era época de «Chiruca» en el teatro.*

*Al día siguiente nuestra alegría f mayor. El primer periódico que leí f «A B C». Alfredo Marqueríe decía, ent otras muchas cosas no menos elogiosas, después de criticar las obras favorab mente: «No cabe la menor duda que elementos que componen y dirigen A* Nuevo *tienen una sensibilidad, un gus y un talento nada común. Desdeñan lo cil y lo trivial, y buscan lo alto y lo difí Entretienen y hacen pensar al mis tiempo».*

*Sánchez Camargo afirmaba en «El Alc zar»: «En* Arte Nuevo *están los autores mañana». «Ya», «Arriba», «Madrid», «Inf maciones», «Pueblo», todos, absolutamen todos, elogiaron nuestra representación. cabíamos de gozo. Nuestra alegría era vez en cuando cortada con la presencia alguien que venía a cobrar alguna factu El decir no aquel día era fácil. Lo difí fué seguir. Lo lógico, después de aquel é to, hubiese sido seguir luchando, pero c más facilidades. Pero no fué así. A par de ese momento tuvimos un enemigo m yor: la envidia.*

José GORDON



## AN ANGRY YOUNG MAN

(Viene de la página anterior.)

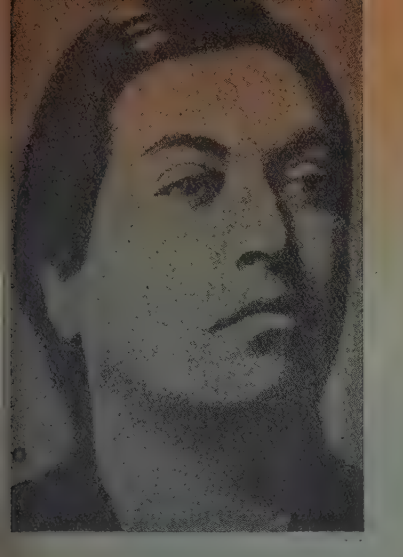
con una entrega total. Nuestro problema dejó de serlo. Pepe Franco se haría cargo, en esa sesión, de la dirección de los actores, y yo de la dirección artística y, lógicamente, seguía con la dirección total de Arte Nuevo. Hoy que el tiempo ha pasado, cómo me alegro de aquella decisión. A Pepe Franco debo lo poco que yo sepa de dirigir

(3) Kenneth Tynan, en "The Observer", 13 de mayo de 1956.
(4) Acto I, pág. 15, de la cuarta edición de la obra "Faber and Faber", Londres, 1957.
(5) Acto I, págs. 14-15.
(6) Acto I, pág. 28.
(7) Acto III, escena II, pág. 89.
(8) Acto I, pág. 12.
(9) Acto I, pág. 17.
(10) Acto III, escena I, pág. 84.
(11) Acto II, escena I, págs. 53-54.
(12) Acto III, escena II, pág. 93.
(13) Acto II, escena I, págs. 59-60.
(14) Acto III, escena II, pág. 94.
(15) Acto III, escena II, pág. 89.
(16) Acto III, escena II, págs. 90 y 93.
(17) Acto III, escena II, pág. 91.
(18) Acto III, escena II, pág. 90.



Próximo:

EL PRIMER «MENEC
de ARTE NUEVC
*URANIO 235*, de A
fonso Sastre.



**GABRIELA MISTRAL**

Número próximo de INDICE

En nuestro número inmediato publicaremos unas páginas dedicadas a Gabriela Mistral, que se nos han retrasado involuntariamente.

Se incluyen una carta del gran escritor mejicano ALFONSO REYES, un Poema de VICENTE ALEIXANDRE, un Recuerdo de ALONE, el renombrado crítico chileno, y un extenso Estudio valorativo por CONCHA ZARDOYA, amiga que fué de la insigne autora de «Tala».

Acompañan numerosas fotografías y otros textos.

## Novela

| | Pesetas |
|---|---|
| 2.913.—CAMINO SECRETO, de Charles Morgan | 60 |
| 2.914.—CONFESIONES DEL AVENTURERO F. KRULL, de T. Mann | 60 |
| 2.915.—CHIRIPI (Historia de un jugador de foot-ball), de Zunzunegui | 90 |
| 2.916.—ALAMBRE DE PUAS, de A. Stefanescu | 60 |
| 2.917.—VIVAMOS A GUSTO, de Ark Aldanov | 80 |
| 2.918.—LA PLAYA DE LOS LOCOS. ESPEJISMO. MEDEA 55, de Elena Soriano. Tres vols. | 135 |
| 2.919.—EL AMERICANO IMPASIBLE, de Graham Greene | 70 |
| 2.920.—HICIERON PARTES, de Castillo Puche (Premio Laurel del Libro 1957) | 90 |
| 2.921.—EL CERO Y EL INFINITO, de Koestler | 96 |
| 2.922.—EL SECRETO DE LUCA, de Ignacio Silone | 90 |
| 2.923.—FELIZ NAVIDAD, de Edward Streeter | 76 |
| 2.924.—LAS TINIEBLAS, de Evan Johon | 80 |
| 2.925.—¿QUIERE USTED SER TONTA EN DIEZ DIAS? | 70 |
| 2.926. TU NO LO ENTIENDES, de Antonio Gil | 75 |
| 2.927.—MIENTRAS LA TIERRA EXISTA, de Henry Troyat | 175 |
| 2.928.—BAJO EL SOL DE SATAN, de Bernanos | 60 |
| 2.929.—LAS BODAS DE MAGDEBURGO, de Gertrudis von Le Fort | 70 |



0

41

## Teatro

| | Pesetas |
|---|---|
| 357.—MEDEA. EL CID. HORACIO. CINNA, de Corneille | 50 |
| 358.—EL BAÑO, de Maiakovsky | 36 |
| 359.—ORIGEN Y APOGEO DEL "GENERO CHICO", de Deleito | 80 |
| 360.—TREN DE MADRUGADA. HOTEL TERMINUS. TIC-TAC, de Claudio de la Torre | 40 |
| 361.—EL RETORNO DE ULISES, de Torrente Ballester | 30 |
| 362.—MARGARITA Y LOS HOMBRES. VEINTE AÑITOS. EL BAILE. ADELITA. RAPTO, de Edgar Neville | 50 |
| 363.—EL SEXO DEBIL HA HECHO GIMNASIA. LOS TIGRES ESCONDIDOS EN LA ALCOBA. COMO MEJOR ESTAN LAS RUBIAS ES CON PATATAS, de Jardiel Poncela | 70 |


**EXCLUSIVA DE PUBLICIDAD:**

**Manuel Vila Manzanares**

**Cerdeña, 359, ático. BARCELONA**


## Clásicos

| | Pesetas |
|---|---|
| 2.864.—COMEDIAS COMPLETAS, de Aristófanes. Dos tomos, tela | 100 |
| 2.865.—LAS MIL Y UNA NOCHES. Tres tomos, tela | 200 |
| 2.866.—HIMNOS TRIUNFALES, de Píndaro | 50 |
| 2.867.—CUENTOS DE HADAS, de Perrault | 50 |
| 2.868.—NOVELISTAS CHINOS | 50 |
| 2.869.—LA NOVELA PICARESCA | 50 |
| 2.870.—ROBINSÓN CRUSOÉ, de D. de Foe | 50 |
| 2.871.—COMEDIAS DE TERENCIO | 50 |
| 2.872.—HISTORIA GENERAL DE LAS INDIAS, de L. de Gómara. Dos tomos, tela | 120 |
| 2.873.—MEDITACIONES SOBRE EL EVANGELIO, de Bossuet. Dos tomos, tela | 100 |
| 2.874.—HISTORIA GRIEGA, de Jenofonte. Dos tomos, tela | 100 |
| 2.875.—LAS MORADAS, de Santa Teresa de Jesús | 50 |
| 2.876.—LA PRINCESA DE CLÈVES. LA PRINCESA DE MONTPENSIER. LA CONDESA DE TENDE, de Mme. Lafayette | 35 |
| 2.877.—AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO, de B. Gracián | 35 |
| 2.878.—CUENTOS DEL ANTIGUO NILO, de C. de Salamanca | 35 |
| 2.879.—LIBRO DE BUEN HUMOR, del Arcipreste de Hita | 35 |

Ruego a ustedes me remitan, a reembolso y libre de gastos de envío, los libros siguientes:

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

(Fecha y firma)

Ruego a ustedes me remitan, a reembolso y libre de gastos de envío, los discos siguientes:

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

(Fecha y firma)

0

21

## Violín, arpa y guitarra

Pesetas

2. BEETHOVEN: "Sonata núm. 5 en Fa ayor", para violín y piano, op. 24 ("Sonata primavera"), por Christian Ferras (violín) Pierre Barbizet (piano). Al dorso: BRAHMS: Sonata núm. 3 en Re menor", para violín y ano, op. 108, por los mismos intérpretes.— cm., 33 r.p.m. .......... 250

3. FRITZ KREISLER: "Liebesfreud", Liebesleid", "Tambourin chinois" y "Capri- o vienés", por Thomas Magyar (violín) y illem Hielkema (piano).—17 cm., 45 r.p.m. 80

4. MUSICA ESPAÑOLA PARA GUITA- RA: Obras de Milán, Narváez, Mudarra, Mi- uel Fuenllana, Gaspar Sanz y Fernando Fe- andiere: obras de Fernando Sor: "Minueto Do mayor", op. 22; "Minueto en Do ma- r", op. 25; "Estudio núm. 9 en Si menor". Estudio núm. 23 en Si bemol mayor", "An- ntino en Mi mayor" y "Variaciones sobre tema de La Flauta Mágica de Mozart". or Renata Tarragó.—30 cm., 33 r.p.m. ...... 250

5. MUSICA ESPAÑOLA PARA ARPA: Melodías vascas" (5 números), de J. Guridi; Zortzico Zarra" (Guridi), "Lo-lo" (J. María rancó"), "Canción y danza" (J. María Fran- ), "Ciclo plateresco", op. 100, para arpa y ano (Turina) (Piano acompañante: Reme- os Serrano), "Apunte bético" (Gombau), El viejo castillo moro" (López Chavarri), Rumores de la Caleta" (Albéniz) y "Siete ferencias sobre Guárdame las vacas" (Nar- ez). Por Marisa Robles.—30 cm., 33 r.p.m. 250

## Música de cámara

Pesetas

**86.** DVORAK: "Cuarteto de cuerda núm. 3 en Mi bemol mayor", op. 51. Por el Cuarteto Filarmónico de Viena: Gustav Swoboda, Siegfried Rumpold, August Pioro y Richard Harand.—25 cm., 33 r.p.m. .......... 200

**87.** HAYDN: "Cuarteto de cuerda núm. 35 en Fa menor", op. 20. Por el Cuarteto Filarmónico de Viena: Gustav Swoboda, Siegfried Rumpold, August Pioro y Richard Harand. Al dorso: SCHUBERT: "Cuarteto de cuerda número 10 en Mi bemol mayor, op. 125, por los mismos intérpretes.—30 cm., 33 r.p.m. .......... 250

**88.** MOZART: "Cuarteto en Si bemol", KV. 458, y "Cuarteto en La mayor", K.V. 464. Por el Cuarteto Vegh: Sandor Vegh, Sandor Zoldy, Georges Janzer y Paul Szabo.—30 centímetros, 33 r.p.m. .......... 260

**89.** MUSICA DE CAMARA ESPAÑOLA. EDUARDO TOLDRA: "Vistas al mar" (Cuarteto). ADOLFO SALAZAR: "Rubaiyat" (Siete fantasías para cuarteto de cuerda). GURIDI: "Cuarteto núm. 2 en La menor". Por la Agrupación Nacional de Música de Cámara de España: Luis Antón (violín I), Enrique García Marco (violín II), Pedro Meroño (viola) y Ricardo Vivó (violoncello).—Vol. V de la "Antología de la Música Contemporánea Española", realizada bajo los auspicios de la UNESCO.—30 cm., 33 r.p.m. .......... 300

SUSCRIBASE A

**indice**

**España: 150 ptas.**
**Hispanoamérica: 4'50 $**
**Extranjero: 5'00 $**

---

0,15

Pedido de Librería
(29,10.º del Reglamento)

**INDICE**

Librería por correspondencia
Apartado 6.076

MADRID

Remite:

D. ......................................................

..........................................................

domiciliado en ......................................

..........................................................

..........................................................

..........................................................

Franqueo

---

ANUNCIE EN

**indice**

*La tarifa más cara*

| | |
|---|---|
| 1 página ............ | 8.000 pesetas |
| 1/2 página ............ | 4.500 » |
| 1/4 de página ......... | 2.500 » |
| 1/8 de página ......... | 1.500 » |
| ● página en couché ...... | 10.000 » |
| ● contraportada....... | 10.000 » |

---

Tres libros de HERBERT KRANZ

**«EN LAS GARRAS DEL SIN NOMBRE», «PERDIDOS EN LA SELVA VIRGEN» y «LA MUERTE ACECHA EN EL CAÑON DE LOS ESQUELETOS»**

**He aquí tres novelas de aventuras, continuadoras de la mejor tradición en el género que en Alemania alcanzó una celebridad máxima con Karl May, mundialmente conocido. Herbert Kranz, autor de estos tres libros, conoce las exigencias de la actual generación, y las satisface plenamente con la originalidad de los temas escogidos y el ritmo trepidante con que los desarrolla. El escenario de las aventuras narradas está enmarcado en tres países distintos, pero el equipo protagonista es siempre el mismo —dos alemanes, dos franceses, un inglés y un irlandés—. Por su inteligente concepción y pulcritud literaria, estas tres novelas están muy por encima de lo que es corriente en el género. La traducción española es muy cuidada, y excelente la presentación de HERDER.**

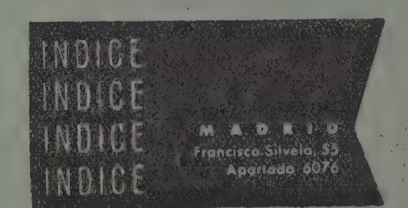
**Editorial HERDER** **Barcelona, 1957**

---

42

## Diccionarios-Enciclopedias

| | Pesetas |
|---|---|
| 2.880.—DICCIONARIO IDEOLOGICO, de Julio Casares.................................. | 330 |
| 2.881.—CUYAS - DICTIONARY. Nueva edición, con Indice............................ | 500 |
| 2.882.—ENCICLOPEDIA DEL IDIOMA, de Martín Alonso. Tomo I..................... | 1.100 |
| 2.883.—ENCICLOPEDIA DE MATERIALES PLASTICOS Y ELASTICOS, de Grenest ........................ | 60 |
| 2.884.—DICCIONARIO CRONOLOGICO BIOGRAFICO UNIVERSAL, de Agramonte ........................ | 350 |
| 2.885.—DICCIONARIO DE LA RIMA, de Bloise Campoy.............................. | 100 |
| 2.886.—DICCIONARIO DE SABIDURIA, de S. de Robles-Borrás......................... | 400 |
| 2.887.—DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, de la Academia...................... | 375 |




## Sociología-política

Pesetas

2.796.—EGIPTO ENTRE DOS MUNDOS, de Sedar y Greenberg........................
2.797.—LAS NACIONES UNIDAS Y LA COMUNIDAD UNIVERSAL, de A. H. Feller ........................
2.798.—VIDA Y POLITICA EN EL ORIENTE MEDIO, de Abegg..................
2.799.—NORTEAMERICA CON LAS BOTAS PUESTAS, de Prezzolini..............
2.800.—EUROPA AUSENTE, de Uscatescu...
2.801.—EL MATERIALISMO DIALECTICO, de Bechenski...........................
2.802.—EL PENSAMIENTO ECONOMICO EN LA MODERNA FILOSOFIA DE LA HISTORIA, de Ballivián...
2.803.—REGIONALISMO Y MONARQUIA, de Vázquez de Mella..................
2.804.—INTRODUCCION A LAS CIENCIAS SOCIALES, de F. Ayala.............
2.805.—LAS CLASES MEDIAS EN NORTEAMERICA, de C. Wright..............
2.806.—HISTORIA DE LAS DOCTRINAS POLITICAS, de J. Beneyto...........
2.807.—LA INDUSTRIALIZACION DE LOS PAISES ATRASADOS, de Mandelbaum ...........................
2.808.—LA CRISIS DEL ESTADO, de Fraga Iribarren ...............................
2.809.—EL PRINCIPE, de Maquiavelo..........
2.810.—EL FUTURO HA COMENZADO, de R. Jungk.................................
2.811.—PRESENCIA DE ESPAÑA EN BERBERIA CENTRAL Y ORIENTAL, de García Figueras...........................

## Novela policíaca

Pesetas

2.838.—EL CASO DE LA ENFERMERA FUGITIVA, de Stanley Garden.........
2.839.—EL FISCAL SE ARRIESGA, de Stanley Garden...........................
2.840.—LA HORA, de Herbert Brean...........
2.841.—NUEVE RESPUESTAS EQUIVOCADAS, de Dickson Carr...................
2.842.—LAS ARAÑAS DORADAS, de Rex Stout ........................................
2.843.—MUERTO DE MIEDO, de George Bagby ......................................
2.844.—EL CRIMEN DEL ACUARIO, de Michael Innes...............................
2.845.—LUKY STARRA Y EL GRAN SOL DE MERCURIO, de French...............
2.846.—NERVIOS, de Lester del Rey............
2.847.—EL ARQUERO VERDE, de Wallace....
2.848.—¿QUIEN ASESINO A ANKAREST?, de Adams...................................
2.849.—LA SERIE SANGRIENTA, de Van Dine ..........................................
2.850.—EL CANDOR DEL PADRE BROWN, de Chesterton..............................
2.851.—LAS INCREDULIDADES DEL PADRE BROWN, de Chesterton.........
2.852.—NOVELAS DE PAVOR Y MISTERIO, de Stevenson..............................
2.853.—EL MISTERIOSO ASESINATO DE BENSON, de Van Dine...................
2.854.—SI MUERO ANTES DE DESPERTAR, de King..............................
2.855.—SE ALQUILA UN CEMENTERIO, de Carter Dickson...........................
2.856.—LAS LETRAS ESCARLATA, de Ellery Queen...................................

---

22

## Música folklórica

Pesetas

**90.** ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO: Tres discos, con un estudio preliminar del Profesor Andrade de Silva. Gran Premio de la "Academie Francaise du Disque". Contiene 34 cantes, distribuídos en los siguientes grupos: "Cantes con baile", "Cantes de Levante", "Estilos de Málaga", "Cantes matrices", "Estilos camperos", "Cantes autóctonos" y "Cantes sin guitarra". Guitarrista: Perico el del Lunar. Cantaores: R. Montoya (Jarrito), Niño de Almadén, Bernardo el de los Lobitos, Rafael Romero, El Chaqueta, Pericón de Cádiz, Niño de Málaga, Pepe el de la Matrona y Lolita Triana.—25 cm., 33 r.p.m.—En álbum 750

**91.** CANCIONES DE LAS ISLAS BALEARES (Vol. I): "Bolero viejo de Selva", "Parada de Valldemosa", "Jota mallorquina", "Bolero viejo de Sineu", "Jota" (para flavial y tamboril) y "Copeo de Manacor". Por el grupo "Aires de Montanya", de Selva, dirigido por Antonio Galmés.—17 cm., 45 r.p.m.... 75

**92.** ALEGRIAS Y PENAS DE ANDALUCIA (Música de López Tejera, "Maravilla): "Variaciones en Mi", "Fandangos", "Noche en Santa Cruz", "Soleares y seguiriyas", "Judas", "Bulerías", "Granadina" y "Tarantas". Por Luis Maravilla (guitarra), Pepe Valencia (canto). Gran Premio del Disco de la Academia Charles Cros, 1952.—30 cm., 33 r.p.m.... 250

## Lieder y canciones

Pesetas

**78.** SCHUMANN: "El amor del poeta" (Lieder de Enrique Heine), "Widmung", "Der Nuessbaum", "Mondnacht", "Die Lotosblume" y "Schöne Fremde". Tenor: Anton Dermota. Piano: Hilda Dermota.—30 centímetros, 33 r.p.m. ........................................

**79.** TURINA: "Canto a Sevilla", por Lola Rodríguez de Aragón y Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Pedro de Freitas Branco. Contiene además: "La Procesión del Rocío", "Danzas fantásticas" y "La oración del torero". Por la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Pedro de Freitas Branco.—30 centímetros, 33 r.p.m. ...................................

**80.** COROS INFANTILES ALEMANES: "Canciones de primavera", "Rosenstock", "Popular tirolesa", "Canciones de niños", "Canciones populares alemanas". "El hombrecillo de la arena", "Ya oscurece en el campo", "Duerme mi principito, duerme". Por los Coros de niños de Bielefeld; director: Friedrich Oberschelp. Cantores Infantiles de Viena; director: Ferdinand Grossmann. Cantores de Cuentos de Schaunburg; directora: Edith Moller; y Coro de niños de la catedral de Regensburg; director: Th. Schrems.—25 centímetros, 33 r.p.m. ........................................

**81.** NAVIDAD EN EL MUNDO: "Noche silenciosa, noche santa", "Ha nacido una rosa", "Oh tú, alegre" y "Los ángeles en nuestros campos". Por el Coro masculino "Estrella de Maastrich, dirigido por Martin Koekelkoren. 17 cm., 45 r.p.m. ........................................

# EL ARTE NEGRO



## Libros extranjeros

| | Pesetas |
|---|---|
| 2.930.—NUL NE S'ÉVADE, de Jean Bassan (Prix des Libraires de France 1957). | 120 |
| 2.931.—RUE DU HAVRE, de Paul Guimard (Prix Interalié 1957) | 77 |
| 2.932.—LA LOI, de Roger Vaillant (Prix Goncourt 1957) | 128 |
| 2.933.—LA PRODIGIEUSE VIE DE BALZAC, de R. Benjamín | 122 |
| 2.934.—LA PEUR DE VIVRE, de Henry Bordeaux | 117 |
| 2.935.—LE BERCEAU DES NUAGES, de Sudhin Ghose | 117 |
| 2.936.—LE VOYAGE EN OCCIDENT (Si Yeou Ki). 2 vols., ils. | 663 |
| 2.937.—LA BOMBE ATOMIQUE ET L'AVENIR DE L'HOMME, de Karl Jaspers | 51 |
| 2.938.—LE MUSÉE DU LOUVRE ET LA BIBLIE, de Parrot (Ils.) | 1.400 |
| 2.939.—ENTRETIENS SUR LE MUSÉE DE DRESDE. ARAGON, de Jean Cocteau (116 reprods. todo color) | 1.275 |
| 2.940.—THE OBSERVER'S BOOK OF: Birds; Ships; Butterflies; Horses and Ponnies; Wild Flowers; Garden Flowers; Birds Eggs; Aircraft; Music; Pond Life.—Cada uno, ils. color | 50 |
| 2.941.—Le GRAND ART EN LIVRES DE POCHE: Bruegel; Greco; Dufy.—Cada uno, ils. color | 33 |

38

## Estudios Literarios

| | Pesetas |
|---|---|
| 2.830.—EL MORO DE GRANADA EN LA LITERATURA (Siglos XV al XX), de Soledad Carrasco | 100 |
| 2.831.—ESTUDIOS Y ENSAYOS GONGORINOS, de Dámaso Alonso | 130 |
| 2.832.—DE LOS SIGLOS OSCUROS AL DE ORO, de Dámaso Alonso | 75 |
| 2.833.—MOMENTO Y ETERNIDAD, de Werner Bock | 90 |
| 2.834.—PANORAMA DE LA LITERATURA FRANCESA, de G. Picón | 225 |
| 2.835.—ANTOLOGIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN LA EDAD MEDIA, de E. Kohler | 200 |
| 2.836.—HACIA CERVANTES, de Américo Castro | 150 |
| 2.837.—RETRATOS LITERARIOS, de Sainte-Beuve | 50 |



43

## Economía

| | Pesetas |
|---|---|
| 2.888.—DIRECCION DE EMPRESAS, de Holden-Fish-Smith | 230 |
| 2.889.—LA CRISIS SOCIAL DE NUESTRO TIEMPO, de Reepke | 60 |
| 2.890.—ANALISIS ECONOMICO, de Beulding (5.ª edición) | 175 |
| 2.891.—LA COOPERACION ECONOMICA INTERNACIONAL, de Tinbergen | 55 |
| 2.892.—CIVITAS HUMANA, de W. Roepke | 90 |
| 2.893.—ANALISIS MATEMATICO PARA ECONOMISTAS, de Allen | 200 |
| 2.894.—ECONOMIA SOCIAL TEORICA, de G. Cassel | 130 |
| 2.895.—EL PORVENIR DE LA EMPRESA PRIVADA, de Goyder | 80 |
| 2.896. EL DINERO EN LA SOCIEDAD MODERNA, de Rebinson | 60 |
| 2.897.—PRODUCCION, DINERO Y PRECIO, de Marjelin | 140 |
| 2.898.—EL MAÑANA ECONOMICO DE ESPAÑA, de Robert | 40 |
| 2.899.—EL TURISMO EN LA ECONOMIA NACIONAL, de Arrillaga | 70 |
| 2.900.—LA TEORIA DEL INTERES EN LA ESCUELA DE ESTOCOLMO, de Cano Denia | 60 |
| 2.901.—ECONOMIA CITRICOLA | 100 |
| 2.902.—LAS CLASES MEDIAS ECONOMICAS, de Sánchez-Puerta | 75 |
| 2.903.—PLANIFICACION Y COMPETENCIA, de Pérez de Armiñán | 50 |
| 2.904.—TEORIAS DE LOS CICLOS ECONOMICOS, de E. de Figueroa. Dos tomos | 120 |

18

## Música de piano

| | Pesetas |
|---|---|
| **72.** ALBENIZ: "Rondeña", "Almería", "Triana", "El Albaicín", "El Polo" y "Lavapiés" (de la suite "Iberia"). Piano: Leopoldo Querol.—30 cm., 33 r.p.m. | 260 |
| **73.** DEBUSSY: "Imágenes" (primera serie), "Reflejos en el agua", "Homenaje a Rameau", "Movimiento". Piano: Albert Ferber. Contiene además: "Sonata núm. 2 para Flauta, Viola y Arpa", por Rampal (flauta); Pasquier (viola) y Odette Lendetu (arpa).—25 centímetros, 33 r.p.m. | 200 |
| **74.** GRANADOS: "Goyescas" (Los requiebros, Coloquio en la reja, El fandango del candil, La maja y el ruiseñor, El amor y la muerte, Serenata del espectro y el pelele). Piano: Leopoldo Querol.—30 cm., 33 r.p.m. | 260 |
| **75.** HAYDN: "Sonata en Mi menor núm. 2" y "Sonata en Mi bemol mayor núm. 3". Piano: Lili Kraus.—25 cm., 33 r.p.m. | 200 |
| **76.** CHOPIN: "Vals núm. 1 en La bemol mayor", "Vals núm. 6 en Re bemol mayor" y "Vals núm. 9 en La bemol mayor". Piano: Livia Rey.—17 cm., 45 r.p.m. | 75 |
| **77.** STRAWINSKY: "Petruchka" (versión de piano), "Serenata en La" y "Rag-time". Piano: Marcelle Meyer.—25 cm., 33 r.p.m. | 200 |

23

## Bailables

| | Pesetas |
|---|---|
| **93.** Max Greger invita a bailar. Foxes: "Hacemos música", "Mi amor se llama Mädi", "Eres más bella que los rayos del sol", "Le beso la mano, Madame", "Patrulla americana", "Cuando una canción suena alegre", "Precisamente tú!" y "Deporte y música). Por Max Greger y la Orquesta de baile Telefunken.—25 cm., 33 r.p.m. | 185 |
| **94.** Rumbas, boleros y sambas: "Mamá Inez", "Son quimeras", "Ojos verdes", "Que faut-ilfaire?", "La isla de San Luis", "María Cristina me quiere gobernar", "Luna lunera", "En el silencio de la noche", "El manisero", "Rumba tambah", "Amapola", "Más te amo", "Armandina", "The Choo Choo Samba", "Qué va!" y "La Chance. Je vous aime". Por las Orquestas: Luiz, Don Diego, Bourdin, Chiboust y Valentino.—30 cm., 33 r.p.m. | 240 |
| **95.** Valses: "Vida de artista" (J. Strauss), "Rosas del Sur" (J. Strauss), "Sobre las olas" (Rosas) y "Muchachas de Baden" (Komzak). por Franz Mialovic y su orquesta. 17 cm., 45 r.p.m. | 65 |
| **96.** Selección de mambos: "Mambo gitano", "Sax cantabile", "Mambo en sax", "Mambo a la kenton", "Gato negro", "Mambo núm. 8", "More mambo jambo" y "Mambo núm. 5". Por la Orquesta Los Cubancitos.—17 centímetros, 45 r.p.m. | 65 |
| **97.** "Mambo núm. 8", "Mambo, ay, ay, ay", "Algo ocurre, mambo" y "Los timbales", por Xavier Cugat y su orquesta.—17 centímetros, 45 r.p.m. | 70 |



# RIALP, S. A.

—Ediciones Rialp nació en 1946. Ediciones Rialp, Sociedad Anónima, en 1948.

—*¿Cómo es eso?*

*Estamos sentados en el despacho del Director-Gerente de la Editorial, frente a un amplio balcón de caserón antiguo, a través de cuyos cristales se divisa una parte de la madrileña calle de Preciados. Mis entrevistados son don José María Desantes, Director-Gerente, y don Antonio Roso, Jefe de Distribución.*

—Rialp la fundaron dos socios, con fondos de la antigua Editorial Minerva, las obras de monseñor Escrivá y tres Colecciones nuevas: «Patmos», que comenzó a dirigir don Raimundo Paniker; «Biblioteca del Pensamiento Actual», dirigida por el catedrático don Rafael Calvo Serer, y «El Carro de Estrellas», a cuyo carácter literario, en el más amplio sentido, vino a unirse en seguida la Colección «Adonais», de poesía, que fué adquirida a la Editorial Hispánica, de la que era animador el inolvidable amigo de la poesía Juan Guerrero Ruiz. «Patmos» tuvo, desde el primer momento, la misión de ser un conjunto de libros de formación espiritual y religiosa, dedicados a un lector de un cierto nivel cultural. La «B.P.A.» es una colección de libros de humanidades de un alto nivel intelectual.

—Luego, a los dos años —*dice el señor Roso*—, Rialp se convirtió en Sociedad Anónima, para tomar un impulso grande. Ahora venimos a editar cinco o seis volúmenes mensuales.

*Mientras se me van enumerando los títulos más interesantes, puedo hojear los tomos de las distintas colecciones de Rialp. Todos tienen una común característica de sobriedad y buen gusto, que los hacen inconfundibles en las vitrinas de las librerías.*

—En «Patmos», que ahora la dirige don José Orlandis, han aparecido títulos interesantísimos: «El matrimonio cristiano», de Jacques Leclercq; «La Madre», del cardenal Mindszenty; «El Señor», de Guardini, y «El valor divino de lo humano», de Jesús Urteaga, que ha alcanzado la séptima edición...

... Verdadera —*concluye don Antonio Roso*—. No todas las Editoriales podrían decir lo mismo.

—Es una lástima —*dice el señor Desantes*— que apenas aparezcan las firmas españolas. Y es que aquí no se escriben libros con suficiente rigor científico, razonados...

—*Se prefiere la novela, ¿no es así?*

—No; me refería a que muchos autores de libros católicos españoles caen en lo fácil, en lo manido.

En cambio, sí que hay bastantes nombres españoles en la «Biblioteca del Pensamiento Actual»; ésta se divide en varias secciones: *Teología*, donde se publicó un libro de gran venta: «El origen del mundo y del hombre según la Biblia», del padre Luis Arnaldich; *Historia, Economía y Sociología*; *Crítica Artística y Literaria*, en donde aparecerá una «Historia de la Música Española Contemporánea», redactada por Federico Sopeña. Recuerdo —*prosigue el señor Desantes*— que estando en Alemania tuve ocasión para dar a conocer a un buen público nuestro «Concierto de Aranjuez». Se quedaron maravillados, porque imaginaban que en España no existía la continuación de un Granados o de un Falla. Entonces tuve la idea de encargar a Sopeña esta Historia, que llevara un apéndice con la referencia de las grabaciones existentes en el mundo de música española.

*El señor Roso me tiende otros libros.*

—Otras secciones —*me dice*— son las de *Derecho y Política*; ésta, de *Temas españoles*. Aquí tiene «El español y su complejo de inferioridad», de López Ibor; los *Clásicos de la Restauración*; la sección de *Filosofía*... Vamos a crear otra nueva sección: *Ciencia y Teoría de la Ciencia*, cuyos dos primeros volúmenes serán «La Ciencia y el ideal metódico», de Roberto Saumells, y «La Unidad de la Ciencia», de Alois Dempf.

*Me entero de que cinco volúmenes de la «B.P.A.» han obtenido el Premio Nacional de Literatura: «España sin problema», de Calvo Serer; «El espíritu militar español», de Jorge Vigón; «El poder político y la libertad», de Angel López Amo; «De la guerra y la paz», de Alvaro d'Ors, y «Maeztu», de Vicente Marrero.*

—Hemos comprobado que es imprescindible para que una Colección tenga éxito, que esté dirigida por una persona de reconocida solvencia intelectual que marque el camino a seguir. Por eso procuramos poner al frente de cada una de nuestras Colecciones a las personas que juzgamos más capacitadas. Así, don José María Casciaro dirige «Neblí», donde se agrupan los clásicos de la espiritualidad: Santa Teresa, Santa Catalina de Siena, etc. Aquí hemos publicado las «Instituciones», de Juan Casiano, clásico del siglo XII, que dicen sirvió de guía a Santo Tomás, y que no había sido editado. Conseguimos el original, o al menos una copia, en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat, y puede decirse que es un libro importantísimo en su género.

Rialp mantiene otras Colecciones de amplia difusión: «Libros de Cine», Colección aparecida en la Feria del Libro de 1957, cuyos primeros cinco tomos están casi agotados. Ahora aparece un libro que atraerá la atención: «Picasso y el cine», por Carlos Fernández-Cuenca. En «Narraciones y novelas» aparecieron «El cañón», de C. S. Forester, y está en prensa un libro que obtuvo el Fémina francés: «El país al que nunca se llega», de André Dhotel.

—*¿Y la Colección Adonais?*

—Incorporada a Rialp como antes le dije, está dirigida por José Luis Cano. Ya conoce usted el Premio Adonais y su importancia entre la joven poe-


*(Pasa a la página siguiente.)*

# LIBROS RECIBIDOS

DARSENA DEL HOMBRE, por Enrique Azcoaga.—Buenos Aires.

LOS HOMBRES DE BUENA VOLUNTAD.—LA DULZURA DE LA VIDA, por Jules Romains.—Editorial **Losada.**—Buenos Aires.

EL EXILIO Y EL REINO, por Albert Camus.—Editorial **Losada.**—Buenos Aires.

LOS COMPLEMENTARIOS, por Antonio Machado.—Editorial **Losada.**—Buenos Aires.

LA REVOLUCION DEL ARTE MODERNO, por Hans Sedlmayr.—Editorial **Rialp.**—Madrid.

HUESPEDES DE LA MEMORIA, por Reyna Rivas. **Caracas.**

ANTOLOGIA POETICA EN HONOR DE GARCILASO DE LA VEGA.—Selección y razón previa, por Antonio Gallego Morell.—Estudio preliminar de Gregorio Marañón.—Ediciones **Guadarrama.**—Madrid.

FRASES DEL MOMENTO, por Alfonso Ortiz Palma.—**México.**

DISTANCIA DESTRUIDA, por Carlos Obregón.—**Madrid.**

JUAN SIN MIEDO, por Ida Gramcko.—Ediciones **EDIME.**—Caracas.—Madrid.

TRES NOVELAS Y PICO, por Sánchez-Silva.—**Afrodisio Aguado, S. A.**—Madrid.

INTRODUCCION A LA POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA, por L. F. Vivanco.—Ediciones **Guadarrama.**—Madrid.

ESAS SOMBRAS DEL TRASMUNDO, por Luis Romero.—Ediciones **Cid.**—Madrid.

CARTA EN OTOÑO, por Samuel Feijóo.—**La Habana.**

POZO EN LA CALLE, por Joaquín López.—**Buenos Aires.**

LAS VENTANAS, por Rainer María Rilke.—Editorial **R. M.**—Barcelona.

LA CULTURA EUROPEA ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE.—**Bolzano.**

POLITICA ESPAÑOLA DE LA INFORMACION.—I. Textos.—II. Antología sistemática, por Gabriel Arias Salgado.—Publicaciones de la Secretaría General Técnica. Sección de Documentación.—**Ministerio de Información y Turismo.**—Madrid.

LA CASA DE LOS CUATRO VIENTOS, por Francisco Antón.

## EDICIONES RIALP, S. A.

*(Viene de la página anterior.)*

sía castellana. «Adonais» tiene, además, una norma, y es que cuando un libro se agota, no se reedita. Así los volúmenes adquieren un cierto valor, no digamos de bibliófilo, pero sí un tanto emocional.

—*Además, es prudente. La poesía... es difícil de vender.*

—La empresa editorial —*me dice el señor Roso*— es una aventura. Cada libro es una aventura. Nunca se sabe cuándo un libro va a tener aceptación o cuándo va a venderse con cuentagotas. El público es incomprensible, y, además, los libreros no favorecen el encauzamiento de los gustos del lector ni cooperan en la campaña de difusión que llevamos a cabo todas las Editoriales.

A pesar de sus afirmaciones, que pueden parecer pesimistas, Rialp mantiene una batalla en pro del libro. Los proyectos ya en marcha para el año en curso son la creación de dos nuevas Colecciones. En la primera, «La Empresa y el Hombre», que podría llevar como *slogan* «La Ciencia al servicio de la Empresa», se editarán obras cuyo tema varíe entre la organización industrial, las relaciones humanas entre patronos, mandos y obreros, la formación de cuadros, etc. Estará dirigida por el catedrático, profesor de la Escuela Nacional de Psicología y Psicotecnia, don Miguel Siguán.

La segunda Colección agrupará libros sobre el Hogar, la Decoración del mismo, la Cocina, Puericultura, etc. Leo al azar varios títulos en la lista de probables «novedades»: «El ahorro del fuego en la cocina», «Consejos para servir la mesa», «El jardín familiar»...

*Sigue la charla sobre los problemas que atañen al mercado librero: lectores, distribución, autores...; problemas de siempre, que hay que atajar para el futuro.*

LUIS QUESADA



44

## Varios

| | Pesetas |
|---|---|
| 2.905. EL CINE JAPONES, de Ginglasis... | 100 |
| 2.906.—IDEAS POLITICAS DE LOS CATOLICOS FRANCESES, de Juan Roger | 120 |
| 2.907.—CRONICA DEL CAFE GIJON, de Marino G. Santos | 75 |
| 2.908.—BUSCADORES DE ORO EN MANCHURIA, de Lissner | 90 |
| 2.909.—YO COMPRE UNA ISLA, de Maxwell. | 100 |
| 2.910.—LA VIDA NORTEAMERICANA, de F. Díaz Plaja | 35 |
| 2.911.—EL DESPIDO (Extinción de contrato por voluntad del empresario), de Alonso Olea | 125 |
| 2.912.—FILOSOFIAS SOCIALES DE NUESTRA EPOCA DE CRISIS, de P. Sorokin | 60 |

***100 pesetas por un número***

**Habiéndose agotado los números 44, 45, 46 y 49 de la Revista, esta Redacción pagará a 100 pesetas todos aquellos ejemplares de dicho número que se nos envíen en buenas condiciones.**

**INDICE**

**Francisco Silvela, 55. MADRID**

24

## Opera y Zarzuela

| | Pesetas |
|---|---|
| **98.** BIZET: "Carmen" (Preludios de los actos I, II, III y IV). Por la Orquesta de la Opera de Berlín, dirigida por Artur Rother.—17 cm., 45 r.p.m. | 65 |
| **99.** RICARDO STRAUSS: "El Caballero de la Rosa" (Valses). Al dorso: PONCHIELLI: "Danza de las Horas", de "La Gioconda". Por la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Belga, dirigida por Franz André.—25 centímetros, 33 r.p.m. | 200 |

*Suscripciones a "Indice" en Francia*

**Para suscripciones a INDICE en Francia, diríjase a:**

**LIBRAIRIE DES EDITIONS ESPAGNOLES**

**72, rue de Seine. PARIS (VI)**

**Precio suscripción anual: 1.650 francos.**

## Historia-Biografía

| | Pesetas |
|---|---|
| 2.778.—TSE-HSI, EMPERATRIZ REGENTE, de Bland | 100 |
| 2.779. CÓMO SE HICIERON MILLONARIOS, de Jameson | 115 |
| 2.780.—VASCO NUÑEZ DE BALBOA, de K. Romoli | 100 |
| 2.781.—LOS MANUSCRITOS DEL DESIERTO DE JUDA, de Vincet | 70 |
| 2.782.—NOTAS SOBRE EL CASO DOMINICI, de Jean Giono | 48 |
| 2.783.—GRANDEZA Y DECADENCIA DEL REINO DE GALICIA, de González López | 120 |
| 2.784.—AURORA. VIDA DE GEORGE SAND, de Emma Grantoff | 50 |
| 2.785.—SCHUMAN Y CLARA, de I. Gyomai. | 45 |
| 2.786.—LA HISTORIA QUE NUNCA FUE, de A. Aparicio | 45 |
| 2.787.—RODIN, de Judith Cladel | 80 |
| 2.788.—URBS. LA VIDA EN LA ROMA ANTIGUA, de Paoli | 150 |
| 2.789.—MAXIMILIANO Y CARLOTA, de Egon Corti | 45 |
| 2.790.—EL RATO DE EUROPA, de Díez del Corral | 60 |
| 2.791.—LAS VIDAS DE TALLEYRAND, de Brinton | 85 |
| 2.792.—LA VIDA HEROICA DE MARIA CURIE, de Eva Curie | 90 |
| 2.793.—RECUERDOS Y NARRACIONES, de Federico Mistral | 100 |
| 2.794.—DIEZ TRIUNFOS EN LA MANO, de Antonio Espina | 60 |
| 2.795.—LECCIONES SOBRE FILOSOFIA DE LA HISTORIA UNIVERSAL, de Hegel | 150 |

37

## Ensayo

| | Pesetas |
|---|---|
| 2.812.—MIS PAGINAS PREFERIDAS, de Laín Entralgo | 80 |
| 2.813.—TESTIMONIOS, de Victoria Ocampo. | 160 |
| 2.814.—EN LOS LIMITES DE LA PSICOLOGIA, del Doctor Musso | 76 |
| 2.815.—EL SENTIDO DE LA VIDA, de Alfred Adler | 75 |
| 2.816.—PSICOANALISIS DEL ARTE, de Ch. Baodouin | 84 |
| 2.817.—PSICOANALISIS DEL ESCRITOR, de Edmund Bergler | 80 |
| 2.818.—SENTIDO DE LA FEMINIDAD, de Dalurzo | 80 |
| 2.819.—EL MIEDO A LA LIBERTAD, de Erich From | 69 |
| 2.820.—PUBLICIDAD Y PSICOLOGIA, de Leslie E. Gill | 70 |
| 2.821.—LA MENTALIDAD PRIMITIVA, de Bruhl | 110 |
| 2.822.—LA MUJER, de Buytendijk | 90 |
| 2.823.—EL DIOS INCONSCIENTE, de V. Frankl | 40 |
| 2.824.—EL CICERONE, de Burckard (3 tomos) | 150 |
| 2.825.—EL RENACIMIENTO, de Walter Pater | 50 |
| 2.826.—BALANCE Y PERSPECTIVA, de Karl Jaspers | 70 |
| 2.827.—CIRCUNSTANCIAS, de Fernando Vela | 35 |
| 2.828.—ENSAYOS SOBRE ARTE Y SOCIEDAD, de Díez del Corral | 80 |
| 2.829.—CASTILLA EN AZORIN, de Marguerite Rand | 175 |

17

## Música sinfónica

| | Pesetas |
|---|---|
| **65.** JUAN SEBASTIAN BACH: "Concierto para dos violines en Re menor", por los solistas Devy Erlih y Henry Merckel; al clavecín, Hans Priegnitz; Orquesta de Cámara "Pro Arte", dirigida por Kurt Redel. Al dorso: "Concierto para violín y óboe en Re menor", por Reinhold Barchet (violín) y Kurt Kalmus (óboe); clavecín: Hans Priegnitz; Orquesta de Cámara "Pro Arte", dirigida por Kurt Redel. 25 cm., 33 r.p.m. | 200 |
| **66.** BEETHOVEN: "Sinfonía núm. 3 en Mi bemol mayor, Heroica", op. 55. Por la Orquesta de Conciertos de Amsterdam, dirigida por Willem Mengelberg.—30 cm., 33 r.p.m. | 260 |
| **67.** BRAHMS: "Sinfonía núm. 3 en Fa mayor", op. 90. Por la Orquesta Filarmónica Nacional de Hamburgo. Director: Joseph Keilberth.—30 cm., 33 r.p.m. | 260 |
| **68.** MOZART: "Casación en Sol mayor", K.V. 63; y "Casación en Si bemol mayor", K.V. 99. Por la Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Paul Sacher.—25 cm., 33 r.p.m. | 200 |
| **69.** RIMSKY-KORSAKOV: "Scheherezade", op. 35, suite sinfónica. Por la Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Eugen Ormandy.—30 cm., 33 r.p.m. | 225 |
| **70.** SCHUMANN: "Sinfonía núm. 1 en Si bemol mayor, Primavera", op. 38. Por la Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: Joseph Keilberth.—25 cm., 33 r.p.m. | 210 |
| **71.** SCHUBERT: "VI Sinfonía en Do mayor". Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: J. Keilberth.—25 cm., 33 r.p.m. | 210 |

## OS INDEPENDIENTES



Foto Guillén.

Nace un grupo teatral.—*La vida y formación de este «pequeño teatro universitario» está íntimamente ligada a la corta carrera artística de su director.*

*En 1956, Javier Lafleur acepta la dirección del T.E.U. de Ciencias Políticas y Económicas. No llegó a poner en escena ninguna obra, ya que sus afanes de renovación en los sistemas empleados hasta entonces y una atrevida orientación de los métodos teatrales, produjeron gran revuelo en el mundo del Teatro Universitario. Fruto de estas ideas fué la prohibición de dirigir en el espacio de un año cualquier género de teatro.*

*Esta retirada forzosa de las tablas, aunque de lamentar, fué de provecho, ya que la idea muchas veces acariciada tomó forma real.*

*A la vuelta, en marzo de 1957, Javier Lafleur organiza y da existencia propia a «Los Independientes».*

*Con su nacimiento, surgen también las primeras dificultades. Las mayores de todas, y hoy en día ineludibles para toda empresa, cualquiera que sean sus fines, las de tipo económico. Sus recursos se reducían a una dosis de voluntad, entusiasmo y afición. Aparece el primer mecenas: el Instituto Ramiro de Maeztu. Con fe en el porvenir de estos muchachos y algún conocimiento de sus aptitudes, pone a su entera disposición el salón de actos. Aunque las primeras lanzas en este torneo teatral no les fueron favorables, con la voluntad que les caracteriza representan, en el Colegio Mayor Guadalupe, la obra de Alfonso Sastre «Ana Kleiber». Tal obra fué el primer eslabón de una cadena de triunfos, merced a las representaciones de otras como «Panorama desde el puente», de Arthur Miller, y «Una luna para el bastardo», obra póstuma de Eugenio O'Neill.*

*La Facultad de Ciencias Políticas y Económicas, que desde la marcha de Lafleur carecía de unidad en sus realizaciones, le ofreció la dirección de un nuevo grupo. Su amor al teatro y su responsabilidad de universitario le indujeron a la creación del «Teatro Estudio» de CC. PP. EE., al que orienta según sus directrices.*

*Ya en plena carrera estrena en España la obra de Samuel Beckett, «Final de Partida», que constituye un rotundo éxito en sus tres representaciones.*

*Acompañan a Javier Lafleur en su empeño: Rosa Alvarez, Amalia Oyonarte, Bárbara Orbis y Roberto Gutiérrez, Carlos Ballesteros, José Sedó y Pablo Isas, Vicente Dominguez-Urosa, como decorador, y Gabriela Sánchez Ferlosio y Guillermo B. del Olmo como ayudantes de dirección.*

*En preparación: «La Corona», de Leopoldo Martínez Fresno, y «Llama viva», de J. Steinbeck.*

M.

# EN EL TALLER, CON DOS ARTISTAS JOVENES

Por LUIS TRABAZO

No hace muchos días, estuve en el taller de unos pintores argentinos, amigos. Estuvimos tomando unos bocados, un poco de vino y de café, y charlando de las cosas del arte y de la vida. También estuve viendo como trabajaban. Los pintores en cuestión, Jorge Pérez Román y Juan Carlos Marcos, son jóvenes (no tendrá treinta años ninguno de los dos) y siguen una tendencia que, sin entrar en mayores distingos, podríamos llamar abstracta.

Se aprende mucho viendo ejecutar al artista, cuando el artista es serio y honesto, cuando no es un pedante y tiene, por lo tanto, más vocación que pretensiones. Por lo general, los artistas son vanidosos. Es la suya una vanidad algo infantil, con un egoísmo que corre parejas con esa vanidad y que parecería bien en un niño de dos o tres años, pero que repugna un poco en gentes que pasan de los treinta o de los cuarenta. Tal vez, la vanidad de los artistas no sea más que un refugio o recurso para no perecer disueltos en la vulgaridad y en la desatención general, tan propia de esta época, donde proliferan los «genios» como los hongos y donde resulta muy difícil destacar y no pasar desapercibido, aunque se valga, si alguien, o aun todavía mejor algo (la prensa y los demás medios mecánicos de difusión y propaganda, sobre todo), no tiran de la atención distraída y dispersa del público, harto cansada ya de propaganda tras propaganda, hacia la propia persona, para arrancarla de la




triste oscuridad de la muchedumbre. Los artistas, por instinto de autoconservación, suelen comenzar, así, por hacerse la primera propaganda ellos mismos.

ESTO, EN SI, NO ES MALO NI BUENO, y no significa tampoco forzosamente que el artista vanidoso sea un mal artista; y bastaría recordar a este respecto el caso de Rodin, que tenía tanta vanidad y egoísmo que, cuando acudía a contemplar las exposiciones nacionales que periódicamente se celebraban en París y a las cuales acudían, como en España y en todas partes, artistas de toda Francia, no se molestaba siquiera en echar un vistazo a la obra expuesta de los demás, sino que iba derecho a la que él mismo exponía, se estaba un rato contemplándola, y luego se marchaba a casa, diciendo: «ya he visto la exposición», Esto, que yo no sé si es rigurosamente cierto, porque no tengo experiencia ni testimonio directo de ello, lo ha contado don Eugenio d'Ors y otros escritores, por donde yo lo vengo a saber. Desde luego, esa actitud hermética, presuntuosa, y poco generosa en definitiva, no es bella, ni siquiera muy inteligente; porque siempre hay mucho que aprender de los demás, incluso de aquellos que nos parece que son inferiores —que a lo mejor no lo son—, y no pueden enseñarnos nada. Pero, como quiera que fuese, no se puede negar que Rodin era un gran artista y hasta un grande hombre. Rilke, que lo conoció a fondo, y es por lo tanto testigo de calidad en el pleito, se hace lenguas del que consideraba su gran maestro. De modo que, si un gran hombre tiene esas debilidades, es muy lógico y natural que los pequeños hombres las tengan y aun en mayor medida.

Sin embargo, se ha dicho también que la modestia es el secreto de los clásicos. Y si tuviéramos que atenernos a esta sentencia, que encierra más profundidad de la que parece a primera vista, mis amigos, Román y Marcos, estarían pisando los umbrales del clasicismo; pues, en verdad, no he visto nunca muchachos más modestos y a la vez más sencillos, sinceros e inteligentes, entre las gentes de su profesión.

CUANDO YO LLEGUE AL TALLER, en compañía de otro Román, Jesús, amigo entrañable y antiguo y primo del pintor, estaban ellos trabajando. Román tenía su tela tumbada encima de una mesa, horizontal del todo, ya a medio pintar y con una serie de masas de color, dadas unas veces con pincel, otras con espátula, y en forma de empastes fuertes una veces y otras de ligeras veladuras; en fin, de toda esa «cocina» tan seductora y tan misteriosa, y tan sorprendente también en sus inesperados efectos, que van surgiendo un poco por el azar; pero no solamente por el azar —y esto es lo hechicero e instructivo—, sino por una feliz alianza entre el azar y la sensibilidad vigilante del artista. En aquel momento de entrar nosotros, digo, estaba Jorge Román dando unas veladuras de tierra-casel o algo así, hechas con una mezcla de aceite y barniz. Al vernos llegar, se detuvo en el trabajo; y también Marcos, pues son ambos muy cordiales y alegres, dejó su faena para darnos la bienvenida. Yo le dije que siguieran pintando; y mientras Marcos preparaba un poco de café, Román acababa de extender su menjurje sobre la tela a medio pintar. Después, con cachaza, dejó la tacita y la brocha, dando tiempo para que la veladura secase.



Nos pusimos a picar en los trocitos de pan y queso, y a echar traguitos de vino, mientras hervía el café. El estudio estaba silencioso y caliente, con una estufita, y se estaba allí de maravilla, sabiendo que afuera llovía a chorro y hacía un frío del demonio (pues esto fué en diciembre, poco después de la exposición que ellos, en unión de su paisana Rosario Moreno, hicieron en los salones del Instituto de Cultura Hispánica), charlando sin prisa con interlocutores discretos e inteligentes y curioseando por las paredes del estudio (prestado por una generosa amiga a los pintores, que son becarios que han venido a Europa a estudiar), llenas, las paredes, de cuadros y telas y recortes de revistas, con reproducciones de fotos y de otras pinturas de todas las épocas, que daban al cuarto una gran alegría y jovialidad así combinadas, y sugerían mil pensamientos, al comparar uno, cualquiera de aquellas reproducciones recortadas y allí pegadas, por ejemplo, un trozo de Renoir, con la obra viva, palpitante aún, que iba surgiendo de la labor de los artistas: ¡qué evolución tan grande en el arte y sobre todo en los gustos! Y pensar, con todo, que en el fondo siempre es igual; que el gran arte es siempre gemelo y hermano del gran arte, por mucha que sea la diferencia aparente; pero que, al mismo tiempo, es tan diferente, tan nuevo siempre, cuando la creación, verdadera creación poética, surge empujada por la voluntad virginal, sincera e inocente de forma: ¡qué maravilla y qué lección para aprenderla bien! Yo anduve divagando por todos los rincones, metiendo la nariz en las telas y en los botes, deteniéndome a com-

parar, a la buena de Dios y un poco distraído, la sensación tan diferente que producía en el ánimo cualquiera de aquellas pinturas antiguas, algunas admirables, y estas pinturas de ahora, tales como las que estaban haciendo mis amigos.

SE SUELE ADMITIR QUE LA diferencia fundamental entre el arte llamado abstracto o no figurativo y el llamado figurativo está en el hecho de que el último representa formas del mundo natural, o que recuerdan las del mundo natural —o bien los utensilios habituales y conocidos—, y en cambio el primero no representa ninguna forma preestablecida, sino sólo aquellas formas que la propia imaginación del artista es capaz de crear con absoluta autonomía. Casi todos los teóricos del arte abstracto, incluyendo algunos pintores eminentes, y empezando por Kandinski y Mondrian —a los que podrían añadirse muchos más—, han insistido con machaconería digna de mejor causa en el rasgo de esa autonomía de las obra con respecto al mundo exterior —y extraplástico—. A mí, en cambio, me parece que esa famosa autonomía es harto cuestionable, y que la diferencia a que antes aludía y que suele establecerse para distinguir al arte figurativo del abstracto, aunque puede tener lugar, y de hecho tiene lugar, es en realidad muy poco profunda y más bien superficial. Cualquier pintor, sin ser un genio de imaginación, puede prescindir voluntariamente de pintar «cosas que se ven» y ponerse a pintar cosas que a él se le ocurren. Pero si la invención no pasase de esto sería una pobre invención. En todo caso, la obra que resultase vendría siempre determinada por la categoría y rango personal del propio artista, por su constitución más íntima y genuina; por su alma y su espíritu, en una palabra, que como tales son independientes de la «manera» y del procedimiento pictórico, y que no dejan de ser las que son por el simple hecho de que la pintura sea figurativa o deje de serlo. Así, la profundidad de la obra que salga de las manos del artista, es siempre el fruto de su capacidad creadora inequívocamente personal, cuya capacidad es independiente del procedimiento. El valor de la obra será, principalmente, un «valor existencial», y todo lo demás será, en cierto modo, secundario. El espíritu grande y profundo producirá obras grandes y profundas, y el espíritu pequeño y trivial obras pequeñas y triviales, igual que un peral produce peras y un manzano manzanas. Porque lo que en definitiva cuenta es quien pinta y no como se pinta. Yo pregunto siempre por el pintor, y lo que me interesa sobre todo es el hombre. Aunque ya sé que hay que guiarse por la obra. Pero la obra es el hombre. Un tonto pintará como un tonto, y un genio como un genio, usando ambos parecidos o análogos procedimientos.

Esto, claro, en cuanto al valor profundo de la obra, a su valor más entrañable y, por así decirlo, intrínseco.

POR ESA RAZON, A MI NO ME importa nada que un pintor sea —o se considere— abstracto o figurativo. Porque eso —ambas cosas— está al alcance de cualquiera. Y, en cambio, me fijo en la intención, en el aire que lleva la persona y en la potencia de sus disparos. Atiendo sobre todo al pintor. La atención al pintor, repito, se refiere únicamente al aspecto íntimo de la obra, a la «imago mundi» personal; que, repito también, es existencial. Nada más. El método tiene a su vez una gran importancia, aunque desde otro punto de vista.

Lo que el arte abstracto sobre todo ha traído, es un método nuevo: no tanto un nuevo modo de pintar, como un modo nuevo de pensar la pintura. Y, como consecuencia de ello, de pintar.

La pintura académica, y en especial la pintura de los últimos años del XIX y primeros del siglo actual (con la excepción tan sólo del «impresionismo» y tendencias que lo siguieron, lo cual es ya pintura moderna, en el espíritu y el estilo), había llegado (y en España más que en parte alguna) a un grado tal de suficiencia y pedantería en la elaboración, que eliminaba por completo el misterio. Se creía que había un modo (académico, claro) de pintar; que este modo podía aprenderse ce por be; y, sobre todo, se estaba convencido de que lo más importante y lo único que dominaba la creación —todo el proceso de creación— eran la voluntad deliberada del artista y la inteligencia discursiva. El azar era excluído en absoluto. La sensibilidad vigilante, tan importante como la apetitiva, no merecía consideración. De la exclusión total del azar, nacía otra exclusión de un elemento que, sin embargo, es capital para el alumbramiento: el tiempo. Se excluía el tiempo, al excluir el azar. Creían los académicos, erróneamente, que todo era cuestión de aprender un oficio, y que a partir de ahí se podía ir derecho al grano:

—Voy a pintar esto, o voy a pintar lo otro. Para eso tengo mi oficio bien aprendido.

LA PINTURA, ASI, OBEDECIA a una mecánica en la cual toda posibilidad de descubrimiento era poco menos que asesinada. Y, si a pesar de todo, se producían descubrimientos, era únicamente porque nunca la mecánica es tan absoluta que pueda llegar a ahogar ese resto de error (feliz error) y de incertidumbre, que anida en toda alma humana, por el hecho de ser el alma algo vivo y algo angustiado de suyo, sensible y vacilante en su actividad. El tiempo, sin embargo, cuenta mucho en la creación y en la elaboración. El azar y el misterio están en íntima conexión con el tiempo. El tiempo —como dijo Kafka— es la parte más noble y menos visible de la obra; pero está allí. La forma en que el tiempo se va aposentando en la obra es a su vez un misterio; otro misterio: un misterio tan grande como el de la creación espiritual. Hay efectos que no se pueden obtener de golpe y al primer intento. Esto ya lo sabían los clásicos, cuando pintaban, por ejemplo, por veladuras, y dejaban secar las primeras capas. Pero los clásicos ejecutaban estas operaciones como puras operaciones materiales, de oficio, para producir un efecto, con el que se contaba de antemano. No ponderaban el azar. No sólo no lo ponderaban, sino que incluso lo desechaban, trataban de eliminarlo por completo:

—Yo quiero hacer tal cosa, y no cualquiei cosa.

En la pintura nueva, en el abstraccionismo sobre todo, el azar es considerado como una de las primeras energías creadoras. No se elimina: se estimula. El artista va extendiendo, un poco a la buena de Dios, sus manchas y sus manos de pigmento o de materia aglutinante. Va viendo, sobre la marcha, sobre el proceso mismo de creación, cómo se comporta esa materia. La observa con atención, la vigila, la sigue en sus pasos. Prueba hoy una cosa, mañana otra. La materia, lentamente, bajo la mirada atenta, se va integrando, va dibujando nuevas y desconocidas especies plásticas, alumbrando nuevas posibilidades y nuevas conquistas. Entretanto, no lo olvidemos, pasa el tiempo: un tiempo que a veces es muy largo, y en el cual la propia vida del pintor, con sus altibajos, sus exaltaciones y sus depresiones, se va consumiendo. La vida queda así incorporada místicamente a la obra, por virtud del trabajo, del azar y del tiempo.

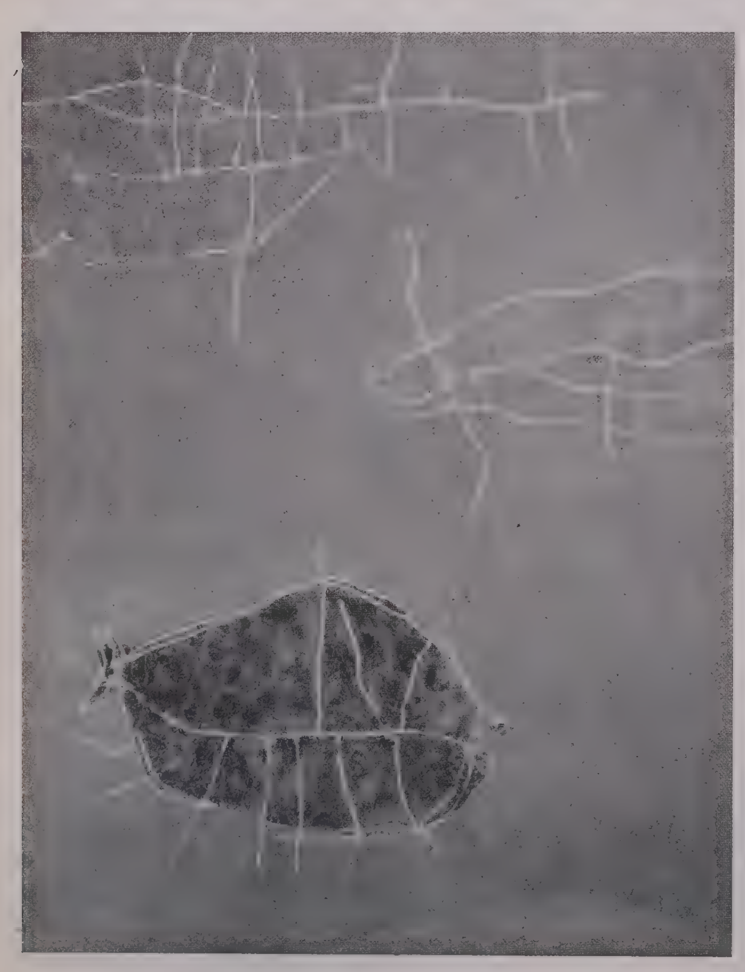
ESTA ACTITUD QUE DIGO, EN LA cual el artista deja un gran margen al azar, al tiempo y al misterio, sin que olvide empero su propia presencia en la obra, su voluntad, sensibilidad e inteligencia, que que allí están, con él, atendiendo al proceso; esa actitud dimana de una razón: la aceptación del principio rector de que «hay algo desconocido en el arte». La palabra «desconocido» está en varios títulos de obras eminentes y representativas de las tendencias de última hora. Constituye, ese culto a lo desconocido, el verdadero criterio diferencial, a mi parecer, entre la nueva pintura y la antigua pintura. No lo cons tuye, en cambio, según creo, la pueril di renciación entre pintura figurativa y figurativa.

Mis amigos, Román y Marcos, se atien cuando pintan, a ese principio del resp a lo desconocido en el arte. Se atienen lo que yo he podido ver, sistemáticamen Y aquí viene a cuento una observación q me parece menester hacer, en relación c este sistematismo de mis pintores, que es poco el sistematismo de la mayoría del a moderno. La cuestión es ésta:

Aun admitiendo que el azar tiene un pel importante en la creación artística, que ni la sola inteligencia discursiva ni sola voluntad deliberada dominan la to lidad del proceso creador, ¿en qué med ha de ser admitido el azar? ¿Debemos ab donarnos por completo a él? La voluntad la inteligencia, aunque sean insuficien por sí solas, ¿deben dimitir toda interv ción en el proceso creador?

Es esto lo que habría que determinar.

YO HE ASISTIDO AL TRABAJO varios pintores de una y otra tendenci académicos —digamos— y abstraccionis —digamos también, para no entrar en la sos distingos de nombre—. Yo mismo hecho experimentos por mi cuenta en a bos sentidos. La experiencia ajena y la p pia me han persuadido de que el abando al azar juega un papel muy fecundo en gunos aspectos de la creación y el des brimiento; pero, a lo que yo puedo coleg sólo en algunos aspectos. Principalmen actúa sobre la materia. Actúa sobre ella n directamente, por ejemplo, que sobre composición o sobre el tema. Es cierto q puede ocurrir muy bien que el artistas desee pintar ningún tema, y únicamen procurarse efectos plásticos materiales. tal caso, se diría, tema y composición hu gan. También acostumbra a usarse la pa bra plástico, en nuestro tiempo, como nónima de puros efectos materiales, o bi con criterio más amplio, pero todavía r tringido injustamente, a mi parecer, co sinónima de puras disposiciones formal desprovistas —como si dijéramos— de to sentimiento; de todo sentimiento extrapl tico, digamos aún para precisar la idea ellos. Por ejemplo, si se pinta un retra no se atiende tanto al parecido (en el sen do de que el parecido expresa o quiere



PEZ 3. Oleo por J. C. Marcos.

…esar lo más individual y esencial del re…ıtado) como a las notas materiales y for…ales con que el cuadro-retrato se constitu… como obra plástica: color, ritmo de la …ncelada, atmósfera, juegos con la mate…ı, etc.

Sin embargo, yo creo que ese concepto, …trictamente material, formal, de lo plásti…, no agota la realidad que encierra la …labra en cuestión. El sentimiento es la …se de todo. Y el mundo del sentimiento … una unidad dentro del hombre. No hay …ı el hombre sentimientos plásticos puros, …antonados, herméticamente aislados y se…rados de otros sentimientos vitales, sino …e esos sentimientos plásticos están (como … estarían, en su caso, los sentimientos …terarios o los poéticos, etc.) íntimamente …nidos a las vivencias generales del artista, …ue nunca deja de ser un ser humano. Y si …uiere dejar de serlo, peor para él. En todo …aso, no habrá de conseguirlo.

Si es así, no se puede hablar con rigor de …lasticidad, referida exclusivamente al mun…o de disposiciones formales y materiales …el cuadro, sino que hay que considerar el …entimiento conjunto y, por tanto, también …ı temática. La temática existe en el cua…ro, incluso cuando parece no existir. Está …llí, explícita o implícita. El que rechaza, …erbigracia, pintar una figura de hombre o … cosa conocida, y pinta sólo manchas de …olor, líneas, etc., con el fin de inventar él …n mundo nuevo y que nada tenga que ver …on el otro y conocido (o que se supone, …ngenuamente, conocido, pues yo no he vis…o nada más desconocido y misterioso y …uestionable que ese famoso mundo fami…iar, es todo él pura metafísica); no por …llo se habrá independizado del mundo del …ue pretende huir, pero en el que se ve …bligado, le guste o no, a vivir. La vivencia …stá en él, metida en los huesos y en la …angre y en el alma, y así, lo que pinte, …anto si son manchas o líneas como si es …l retrato de una persona o cosa, será siem…re un espejo de su propia persona, un …spejo y reflejo de sus vivencias generales. …stas son el tema central, y lo demás, las …ariaciones melódicas.

EL RESPETO POR EL AZAR HA HE…CHO así, en mi entender, progresar la pin…ura. Y esta es una conquista que debemos, …obre todo, al arte abstracto, pues fué él, a través de sus más grandes artistas y pen…sadores (y muchas veces se daba el caso de que una misma persona era lo uno y lo otro, como, por ejemplo, los citados Kandinski y Mondrian, en cuyos escritos, tanto o más que en sus obras, encontramos algunas de las reflexiones más inteligentes y más sinceras y reales sobre la naturaleza del proceso creador), el que de un modo definitivo y serio acertó a sistematizar este respeto al azar, como un método del que, hasta cierto punto, no sería ya posible prescindir de allí en adelante sin traicionar —quien prescindiese— la naturaleza misma del arte y esa libertad de expresión que el artista profundo busca siempre, y que la presencia del azar, admitida de buen grado en el proceso creador, contribuye a alumbrar, en una medida al menos parecida a la que la decisión premeditada de imponer el artista su libertad y su inteligencia discursiva como únicos módulos y fuerzas de la creación; de imponer el artista —diciéndolo con la palabra de que tanto se ha abusado y tan malamente— su famosa y cacareada «personalidad», contribuía a sofocar.

Esa famosa «personalidad», tan decantada, y de la que gustaban de hablar más que nadie los más mostrencos, ha tenido la culpa de muchas cosas.

La actitud que podríamos llamar «expectante» del artista, la cual consiste en esperar algo que es superior a sus previsiones por estar fuera de su alcance hasta cierto punto, ejercida con una suerte de respetuoso sistema, en lugar de aquella otra que podríamos llamar «dominante» en donde la vanidosa «personalidad» trataba de avasallarlo todo, ha resultado fecunda para el arte.

En el fondo, esta actitud es gemela de la del investigador científico, que persigue pacientemente en su laboratorio el acontecer de las cosas reales, sin tratar de torcer su camino, si bien tratando de valorarlo y de captar sus leyes.

Igual, con el artista moderno, inteligente y modesto. Esa actitud es, pues, hija de la modestia. Sabe esperar y respetar la realidad de las cosas. Es la actitud propia del observador y del inventor.

EN ARTE OCURRE, SIN EMBARGO, que las posibilidades ofrecidas por el azar, dejado éste con la rienda toda suelta, son tantas, por un lado, y tan limitadas, por otro, que es menester también saber echar, creo yo, mano de la rienda cuando conviene, para evitar que los caballos del azar nos lleven a la locura o al suicidio, entendida esta última palabra en sentido estrictamente artístico.

La materia que manejamos, la materia que el artista maneja, tiene sus leyes propias y sus ocultos movimientos. El artista, ciertamente, no los conoce todos. Ha de respetar, empero, aquéllas y éstos, si es que aspira a la pureza expresiva, puesto que cuando se usa la materia, que como decimos tiene sus leyes propias, hay que contar con ella y no sólo con nuestro espíritu. Expresarse así, en pintura o en otro arte plástico, supone, como posibilidad, el recto manejo de la materia que se trae entre manos, a los fines mismos de la expresión, y esto no se puede hacen sin un conocimiento de esa materia.


*«Puerto de Mazarrón», acuarela del pintor sueco Bengt Dahlin, residente desde hace tiempo en España, donde ha realizado diversas exposiciones.*

Pero como llegar al conocimiento absoluto de esa materia es imposible para el hombre, y no digamos ya para un solo hombre; y como, por otra parte, la finalidad última de la expresión artística no consiste en el dominio estricto de lo material, sino más bien en la liberación del sentimiento por medio de una razonable utilización de la materia como medio y vehículo expresivo; y como, finalmente, los descubrimientos que va ofreciendo el azar, por mucho que sea nuestro respeto hacia él y por mucha, también, que sea nuestra fortuna —la fortuna del artista quiero decir—, son siempre limitados en relación con el infinito de las posibilidades; ocurre, entonces, que el artista tendrá que renunciar a muchas de esas posibilidades y aceptar tan sólo unas pocas de ellas, si es que quiere realmente alcanzar a realizar la expresión en la obra.

El sentido de renunciamiento a la posibilidad infinita es una de las notas características del artista grande y una de las formas —tal vez la más acusada y valiosa— en que puede ejercer su albedrío. En renunciar, está a menudo la libertad; como está, implícitamente y también, la expresión. El camino de ese renunciamiento viene por la vía de la voluntad y por la vía de la inteligencia. Y es ahí, justamente, donde la inteligencia y la voluntad cumplen su papel: en elegir, no en imponer.

Sabido es que Nietsche tenía grandes dotes para la música, como las tenía para la filosofía. Comprendió que no podría ser a la vez músico y filósofo:

—«Hay que tirar a uno por la borda», se dijo. Era un dilema; era un drama. El drama de la elección y del renunciamiento, que se presenta tan a menudo en la vida, y que para el arte es capital. Nietsche tiró al músico, y salvó con ello al filósofo.

EL ARTE MODERNO, A MI PARECER, tiene planteado un drama parecido. El azar abre infinitas posibilidades a la búsqueda y a la conquista. Pero no es posible esperar a realizarlas todas. Y menos un solo hombre.

En el acierto de cada artista, en la elección de aquellas posibilidades que el venturoso azar le vaya ofreciendo, con renuncia tal vez a otras muchas, estará el signo y la cualidad de su obra, y también de su libertad y de su genio. Supuesta una cierta dimensión, que es puramente existencial (cada cual tiene la estatutra que Dios le ha dado, y ni una pulgada más), la conformidad del sentimiento sincero y fiel con los recursos que la materia ofrece dentro del número de posibilidades a nuestro alcance, es lo que determina la pureza de la obra.

Buscar esa pureza es el fin del arte, y, por tanto, el del artista como tal artista. No lo es, en cambio, el buscar, el descubrir —aunque esto fuera posible, que no lo es— todas las posibilidades de la sola materia.

Una armoniosa restauración del papel de la inteligencia y de la voluntad, en feliz alianza con el azar, al que a mi parecer se ha dejado la rienda demasiado suelta, podría ser la senda que nos condujera a un nuevo arte clásico y más libre, donde lo mejor de las conquistas modernas sobre la materia quedarían incorporadas y donde el espíritu recuperaría su papel exacto y su sitio exacto, que es buscar la humanización de lo inerte y la creación de valores (esencia divina) dentro de lo inerte.

L. T.

---


TORSO, por Mataré.

# ESCULTURA Y ARTE SACRO EN ALEMANIA

*La escultura alemana moderna no ha pasado aún por la evolución casi revolucionaria que ha sacudido a la pintura en el siglo XIX. Al compararla con la escultura de otros países, la escultura, aun la de los más modernos escultores alemanes, produce una impresión más cercana a la escultura tradicional y conservadora. No hablemos del arte abstracto, ya que son escasos los artistas alemanes que se han dedicado a él. Los que lo han hecho, son jóvenes recién llegados al palenque del arte y cuyos nombres no podemos decir aún si llegarán a alcanzar alguna importancia.*

*Aunque ambos son más que sexagenarios, los dos escultores que pudiéramos llamar grandes en estos momentos, son Ewald Mataré y Gerhard Marcks, cuyos nombres brillaban ya con luz propia hace veinticinco años. Mataré consiguió sus primeros triunfos con figuras de animales muy simplificadas, generalmente talladas en madera y cuidadosamente pulimentadas, hasta alcanzar la suavidad de una piedra preciosa. En sus obras, Mataré concentró todas las formas individuales posibles, en un tipo esencial sobre el que creó una suerte de tema con variaciones.*

*Pese a su avanzada edad, sigue trabajando activamente, más activamente quizá que antes, pues en estos últimos años ha ejecutado numerosas obras para edificios públicos, tales como las tres puertas con mosaicos de color de la Catedral de Colonia y varios pórticos para otras tantas iglesias, puentes, monumentos y aun obras exentas. Tal vez su obra más famosa sea la puerta para el templo de la paz mundial, en Hiroshima.*

Detalle de una puerta de la Catedral de Colonia, por Mataré.

*En todas ellas destaca lo escueto de la forma y la austeridad del decorado.*

*Gerhard Marcks fué, en sus primeros años, profesor de la famosa «Bauhaus» de Dessau. Su forma expresionista, áspera y arcaica, seguía las normas trazadas por Barlach, uno de los precursores de la escultura moderna alemana. Sin embargo, ha ido evolucionando hacia las soluciones individuales y la artística construcción de las figuras, ejecutadas generalmente en bronce.*

*También en la actualidad trabaja profusamente, y suyos son numerosos monumentos públicos de conmemoración de los caídos, en Colonia, Hamburgo y Mannheim, si bien muestra su predilección por las pequeñas figuras de hombres y animales, en las que se revela su segura visión de la escultura, el sentido de la medida y la austeridad de los medios.*

*El expresionismo y sus consecuencias trajo a la palestra otros nombres como Hermann Blumenthal y Emy Roeder, ambos fuertemente preocupados por la arquitectura de la forma y la fuerza expresionista, y Ludwig Gies, que ha dedicado principalmente sus actividades artísticas a la escultura ornamental y al grabado de medallas. Cuatro escultores han destacado, junto a los anteriores, en la representación de animales, tema común en la escultura de los pueblos del Norte. Estos son: Edwin Scharff, más variado y atrevido que sus compañeros, Philipp Harth, Hans Ruwoltd y Renée Sintenis.*

*Debido a las adversas circunstancias por las que atravesó el arte alemán durante el Tercer Reich, muchos artistas no han podido demostrar su capacidad hasta después del año 45, cuando, por su edad, debían ya hallarse en la cima de los consagrados. A ello se debe, quizá, lo que pudiéramos interpretar como titubeo, falta de decisión, entre la plástica tradicional y la abstracta, lo que ha producido un arte, diríamos, «intermedio». Tales son las obras de Kurt Lehmann, Hans Mettel, Tino Stadler, muy influído por el arte arcaico mediterráneo, y Heinrich Kirchner, que se inspira en los primitivos.*


MUJER DE PIE, por Tino Stadler.

*Entre los escultores de posguerra que han seguido abiertamente las tendencias revolucionarias europeas, tres*

(Pasa a la página siguiente.)




Mujer sentada

BARCELONA

# MANUEL DE MONTALVO




San Jorge.



Pescadores.

Manuel de Montalvo es un joven pintor donostiarra, que ha presentado en los salones del Colegio Mayor «San Jorge», de Barcelona, un conjunto de más de treinta pinturas al agua y al óleo. Estudiante de Derecho y Filosofía y Letras en Madrid, se ha dedicado después enteramente a la pintura, celebrando varias exposiciones. Manuel de Montalvo pinta escenas circenses y extraños y dramáticos conjuntos en donde se agrupan seres de la más distinta índole: niños, viejos, trabajadores... Montalvo pinta también retratos y figuraciones religiosas. Su técnica no se sujeta a una línea única, y tan pronto se enfoca hacia un expresionismo, con tendencias más o menos fantásticas, como hacia un abstraccionismo de lo más irreal. El color adquiere en él una calidad ferviente e impetuosa. Esta exposición es buena promesa de lo que puede ser un serio artista.

## ESCULTURA...

(*Viene de la página anterior.*)

*nombres destacan con más importancia: Ulhmann, Bernhard Heiliger y Karl Hartung.*

*Hans Ulhmann pertenece a los artistas plásticos del hierro, poco frecuentes en Alemania. Sus obras, ejecutadas con cintas de acero, dinámicas, trazadas caligráficamente, crean, con un mínimo de material, abiertos volúmenes de gran energía, como exponentes de nuestra era técnica. Ulhmann puede así ser considerado como el más personal escultor abstracto.*

*Heiliger, que durante sus principios siguió demasiado fielmente a Henry Moore, ha encontrado su camino propio. Sus obras, que parten de la realidad, se van transformando, mediante el proceso escultórico, en busca de un máximo de expresión. Incluso en el retrato, Heiliger desdeña el detalle, buscando el carácter del retratado a través de grandes masas cóncavas y convexas.*

*En cuanto a Karl Hartung, seguidor de la técnica de Brancusi y de Arp, con personal independencia, sus obras principales se basan en las eses de libre inspiración, cuya superficie está lisamente pulimentada, hallándose en el interior su más fuerte dinamismo.*

*Munich es, en estos momentos, el centro artístico más importante de Alemania. Pero la Escuela de Munich tiene figuras propias y tradiciones también características. Mas afecta a la tradición clásica, al rigor de la representación y a una actitud enérgica hacia contornos sencillos y formas fundamentalmente sobrias, se agrupa en torno a Toni Stadler, que es su figura más representativa. Como ya hemos indicado, Stadler se inspira en el arte arcaico del Mediterráneo, y algunas de sus figuras nos traen el recuerdo de las ánforas clásicas, más cercanas al torno del alfarero que al cincel del escultor, llenas, sin embargo, de gracia y poesía. En sus obras destaca un olvido consciente de las subdivisiones rítmicas del cuerpo humano, pero no a la manera de los abstractos, sino dentro de un simplicismo más cercano a los clásicos primitivos.*

*Seguidores suyos son Georg Brenninger, Anton Hiller y el ya citado Heinrich Kirchner, en el que se nota una fuerte influencia de Marino Marini.*

*Reciente, aunque ello implica también un regreso al romanticismo y al Renacimiento, es el renacido arte de los escultores joyeros. En la Academia de Bellas Artes, de Munich, un numeroso grupo de alumnos se especializan en pintura, esmalte y escultura aplicados a la joyería.*

### ARTE SACRO

*Destruidas una gran mayoría de iglesias, el Arte Sacro ha encontrado en Alemania, después de 1945, ocasión especial para manifestarse, porque incluso de los templos no destruidos, era raro el que no precisaba de una restauración. Además, aun en los casos en que los objetos del culto habían sido salvados de la destrucción, al reedificar las iglesias en un estilo moderno, muchas de las instalaciones y objetos auxiliares habían quedado anticuados o inservibles. Había diócesis que cada domingo inauguraba un nuevo templo reconstruido.*

*La mayor parte de los arquitectos han aprovechado la oportunidad para construir bellas edificaciones modernas, de atrevida factura, más acorde con las modificaciones litúrgicas que se han introducido en el culto, lo mismo católico que protestante.*

*Las instrucciones eclesiásticas —me refiero al sector católico, para nosotros el más importante— no dejaban lugar a dudas al marcar el camino a los arquitectos y a los artistas: «El arte y los oficios tienen el deber de servir ejemplarmente la dignidad de la casa de Dios y fomentar la fe y la piedad de los que se congregan en el templo. Por eso tienen que concordar plenamente con las leyes que responden a la fe y al ascetismo, para que puedan reclamar con justicia la denominación de «arte sacro».*

*«De los edificios religiosos se alejará todo lo que esté en contradicción con la santidad del lugar y el debido respeto a la casa de Dios. Se prohibe estrictamente, colocar sin gusto y en revuelta confusión un gran número de estatuas y de cuadros de ínfimo valor o de trabajo en serie, en los altares o en las paredes de las iglesias para la adoración de los fieles.»*

*La evolución, que había comenzado entre los años 1920 y 30, ha podido reanudarse siguiendo estas pautas que responden al lema de los artistas alemanes: «Belleza que responda a la finalidad y forma que responda a la materia empleada», a lo que hay que añadir, tratándose de Arte Sacro, que la decoración responda al símbolo.*

*De acuerdo con el gusto alemán moderno, se ha tendido a la claridad y a la sencillez más absolutas, advirtiéndose un gran recelo frente a la ornamentación y habiéndose llegado en muchos casos a las estrictas figuras características, con lo que se consigue hacer resaltar la finalidad litúrgica y la significación simbólica del objeto.*

*Es curioso comprobar la clara afinidad de estos objetos modernos con los del estilo pregótico y gótico primario, acusándose sobre todo en los tabernáculos, que acentúan su importancia en las modernas construcciones, al igual que los sagrarios medievales. Esta afinidad se acusa principalmente en el Norte y Oeste de Alemania, en tanto que en el Sur es más difícil liberarse de la influencia barroca y aun bizantina.*

*En la Academia de Bellas Artes, de Munich, he visto cálices de gran influencia románica y de una sencillez y austeridad absolutas, pero de gran belleza. Algunos artistas emplean el esmalte para sus decorados, pero siempre dentro de la línea austera que parece ser característica del nuevo arte sacro alemán.*

*Cierto que, a veces, el modernismo, llevado a la exageración, puede tropezar con un grave peligro, y éste es el de la excesiva frialdad. Así ocurre con la iglesia católica recientemente inaugurada en los terrenos de Hansa Viertel, con motivo de la Interbau. Muy interesante en su exterior, con su campanario independiente en forma de espiral, resulta por dentro tan fría, tan aséptica, que se da el caso, paradójico, de que la iglesia protestante, también muy interesante y moderna, en los mismos terrenos de la Exposición de Arquitectura, es en su interior mucho más cálida y ambientada.*

*Ello parece indicar que todas las aventuras que se intenten sobre este arte deben partir de la base tradicional, lo que no significa, ni mucho menos, estancamiento ni amaneramiento, y creo que no es prudente aplicarle el arte abstracto, manteniéndose en un modernismo, no exento, sin embargo, de calidez y emoción.*



«El hombre del caballo», por Hans Mettel.

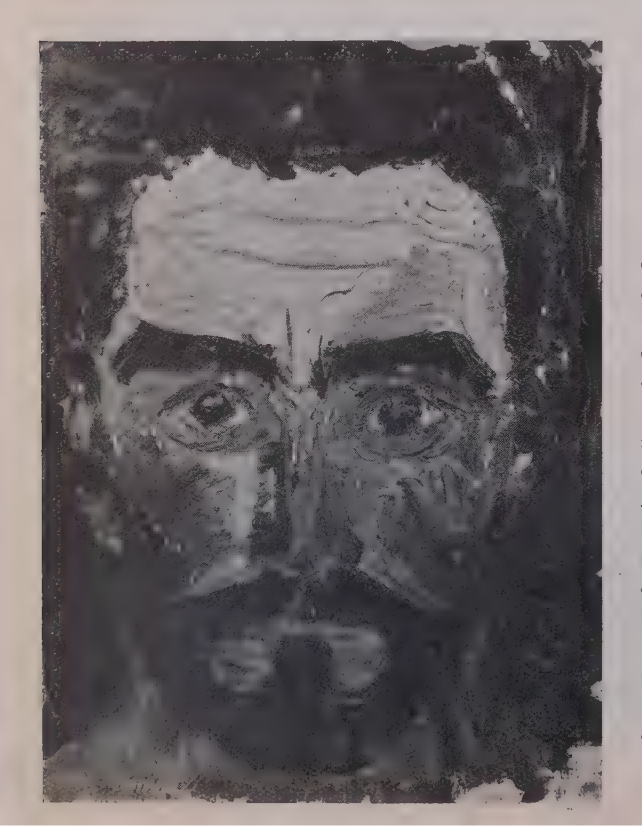
*Los nuevos vitrales de la Catedral de Colonia responden a estas exigencias y no desentonan de los viejos vitrales que la guerra respetó en la misma Catedral.*

*En la exposición del grupo de pintores de Düsseldorf, tuve ocasión de admirar las maquetas de rosetones y vitrales del pintor Peltzer Günther, en los que los clásicos emplomados son sustituidos por cemento, consiguiendo efectos extraordinarios.*

*En la escultura hay una suerte de concordancia entre todos los escultores respecto a representar a Cristo Crucificado como vencedor de la Muerte, actitud muy semejante a los de la época romana.*

Carmen NONELL

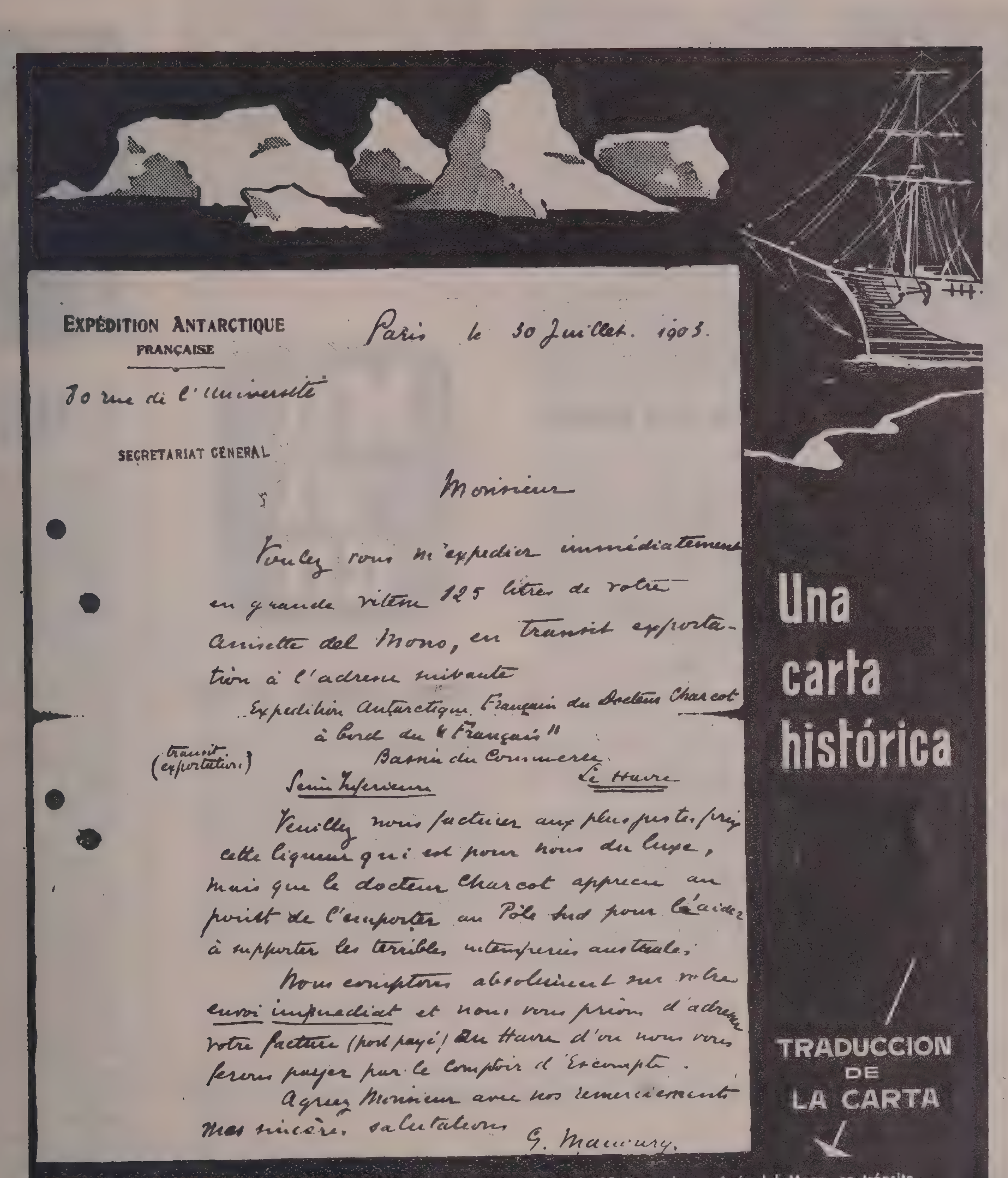
# F. OTERO BESTEIRO



## Ilustra este número

Nací en la provincia de Lugo. Creo y admiro esa poderosa fuerza del Universo, que se mantiene y equilibra por sí sola. Creo en la expresión sincera del arte, sea cual fuere su razón. Admiro al gran sabio Einstein y me preocupan y apasionan todos los problemas relacionados con el Universo y el progreso. Creo también en mis difíciles retratos de niños.

F. O. B.



EXPÉDITION ANTARCTIQUE FRANÇAISE

30 rue de l'Université

SECRETARIAT GENERAL

Paris le 30 Juillet 1903.

Monsieur

Voulez vous m'expédier immédiatement en grande vitesse 125 litres de votre Anisette del Mono, en transit exportation à l'adresse suivante

Expédition Antarctique Française du Docteur Charcot
à bord du "Français"
Bassin du Commerce
(transit exportation)
Seine Inférieure Le Havre

Veuillez nous facturer aux plus justes prix cette liqueur qui est pour nous du luxe, mais que le docteur Charcot apprécie au point de l'emporter au Pôle Sud pour l'aider à supporter les terribles intempéries australes.

Nous comptons absolument sur votre envoi immédiat et nous vous prions d'adresser votre facture (port payé) au Havre d'où nous vous ferons payer par le Comptoir d'Escompte.

Agréez Monsieur avec nos remerciements nos sincères salutations

G. Maurury.



Señor: Quiere usted expedirme inmediatamente a gran velocidad 125 litros de su Anís del Mono, en tránsito de exportación a la dirección siguiente: Expedición Antártica Francesa del Dr. Charcot a bordo del «Français» (tránsito exportación) Dársena del Comercio, Le Havre. Sena Inferior. - Le ruego nos facture a los precios más justos este licor que es para nosotros de lujo, pero que el doctor Charcot aprecia al punto de llevárselo al Polo Sur para ayudarle a soportar las terribles intemperies australes. - Contamos absolutamente sobre vuestro envío inmediato y nosotros les rogamos de enviar su factura (porte pagado) al Havre desde donde les haremos pagar por el Comptoir d'Escompte. - Reciba señor, con nuestros agradecimientos mis sinceros saludos.

# ANIS DEL MONO

# La música española, sin ARGENTA



el mundo desde España. Para ello contó siempre, es verdad, con ese excelente instrumento que es la Orquesta Nacional (me refiero al instrumento administrativo; porque la excelencia musical de la orquesta se debe, indiscutiblemente, al propio Argenta). Tuvo un margen de confianza que la experiencia mostró que había sido justo. Pero él superó ampliamente este margen y llegó a ser, en el extranjero, un director mimado.

Argenta debió sus mejores triunfos a la música española, de la que fué intérprete verdaderamente excepcional. Una versión de Falla por Argenta era siempre la versión ideal.

De momento, la sustitución de Argenta en las orquestas extranjeras es imposible. La música sinfónica española queda sin su mejor valedor, un tanto huérfana, en espera de otra batuta internacional que la ampare.

### TRES CUALIDADES DE ARGENTA

1. *Sentido del «melos».*—La imagen sonora que Argenta se forjaba de una obra sinfónica era nítida, terminante. Acertada o no, su interpretación respondía a esa imagen. Justamente, a eso se llama «tener estilo».

2. *Energía interior.*—Ver dirigir a Argenta —más que en el Palacio de la Música en la sala reducida del Ateneo, por ejemplo, en la versión memorable de las «Canciones del muchacho viajero», de Mahler— era ver un aparente derroche de energías. Pero su efusión no respondía a un despilfarro expresivo. Por el contrario, sus versiones eran mesuradas, llenas de equilibrio. Energía interna que se transmitía en sus gestos apasionados.

3. *Autoridad.*—Ver ensayar a Argenta era experimentar una indecible sensación de seguridad. Se comprendía que nada fallaría en sus manos. La orquesta, consciente de la autoridad del director, le era dúctil, maleable, configurable.

### ARGENTA Y ESPAÑA

Argenta ha sido el único gran director español que se ha impuesto en

### EL PORVENIR DE LA ORQUESTA NACIONAL

El mundo artístico español toca ahora las consecuencias de una política musical equivocada. Dejando a un lado otros problemas que crea la creciente pujanza de la producción musical española (como es la necesaria inclusión sistemática de obras de autores españoles en los programas de la Nacional), uno, candente, acuciante, se ha presentado súbitamente con la muerte de Argenta.

La Orquesta Nacional está ahora sin director titular. Nunca parece que hubo —incomprensible imprevisión— intención de adiestrar, de crear —como se «creó» un Argenta— uno o dos directores suplentes. Ni siquiera cuando el titular, enfermo, hubo de retirarse una larga temporada de toda actividad profesional.

La Orquesta Nacional necesita con toda urgencia un director titular. Pero para ello se requiere una mente lúcida, exenta de fetichismo. Un director como Argenta no existe hoy día en España; sería, pues, inútil y estéril lamentarse de esa circunstancia, que, por lo demás, se debe en gran parte a ese descuido casi inconcebible de que hablaba antes. Lo que es preciso es un director joven, que como Argenta en sus primeros años, tenga «posibilidades», y que, también como Argenta, dedique su mayor esfuerzo a la música española, única manera de proyectarse hacia el exterior.

Ningún hombre prestigioso, ni español ni extranjero, estimamos que pueda ser para la Orquesta Nacional lo que fué Ataulfo Argenta. Sólo un director joven, que se desarrolle, como el gran desaparecido, orgánicamente dentro de la Orquesta Nacional, puede algún día ser su digno sucesor.

De no ser así, el porvenir de nuestra Orquesta será gris y lánguido, de una burguesía mediocre y triste. Y la música española se verá una vez más condenada a estar al arbitrio de las individualidades fulgurantes y no de una administración inteligente y eficaz.

R. BARCE




### CONCURSO INTERNACIONAL DE MUSICA

Las Instituciones Radiofónicas de la República Federal Alemana invitan a los jóvenes artistas músicos de todos los países a participar en el séptimo Concurso Internacional de Música 1958, que tendrá lugar en Munich, del 5 al 16 de septiembre. El Concurso comprenderá las siguientes categorías: canto, piano, clavecín, bajo, trompeta, violín, y violoncelo y piano a dúo. En cada categoría se concederán un primer premio y uno o más segundos premios. El límite de edad, mínima y máxima, es de dieciocho (veinte para canto) y treinta años, respectivamente. Y el plazo de inscripción finaliza el 1 de julio. Información más detallada puede obtenerse dirigiéndose al: Sekretariat Internationaler Musikwettbewerk, Hauptabteilung Musik des Bayerischen Rundfunks, München 2, Rundfunkplatz 1, Alemania.

# MUSICOS JOVENES ESPAÑOLES



## A. GARCIA-ABRIL

Nací en Teruel en 1933. Estudié piano y armonía en el Conservatorio de Valencia, prosiguiendo luego mis estudios de composición con Manuel Palau, y posteriormente en Madrid, con Julio Gómez.

Durante tres veranos seguí los cursos de Dirección de Orquesta, de Paul van Kempen, en la «Accademia Musicale Chigiana», de Siena (Italia), así como los cursos de composición y de música cinematográfica, con Vito Frazzi y Francesco Lavagnino.

El año 1956, con motivo del XXV aniversario de la «Accademia Musicale Chigiana» participé en el Concurso Internacional de Composición, obteniendo el primer premio con mi obra «Cantata a Siena».

El mismo año obtuve el Accésit del Premio Nacional de Música con un «Ciclo de canciones infantiles».

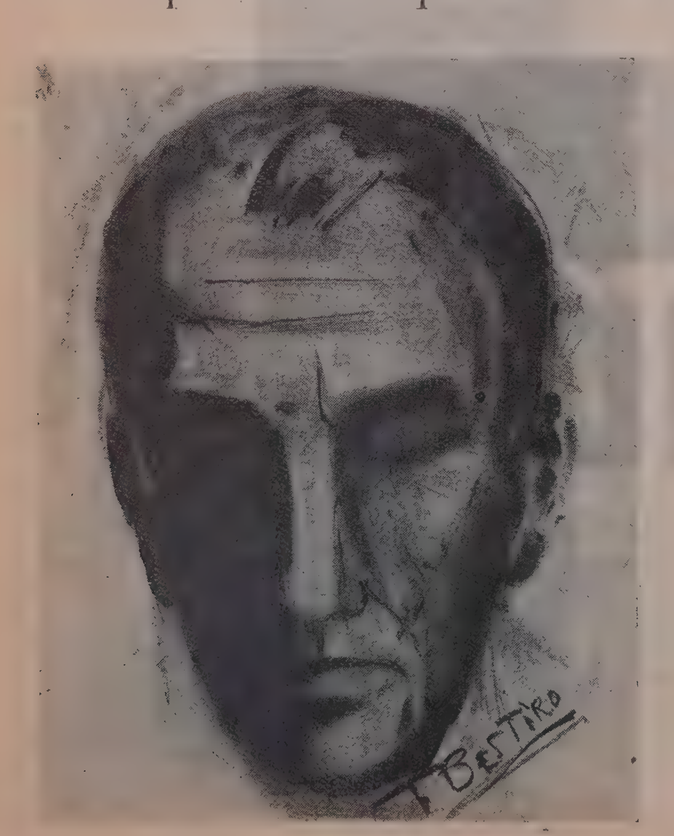
La música vocal me atrae con insistencia, aunque las grandes posibilidades del piano y la riqueza de la orquesta sinfónica son polos entre los que es necesario moverse.

Quizá sea prematuro hablar de mi propia estética. Me encuentro en un período de total renovación y de evolución muy acusada, período en el que mis concepciones musicales están en trance de transformación. Miro hacia atrás y encuentro apremiante necesidad de encontrar un camino definitivo y nuevo.

Por otra parte, ¡es tan difícil hablar de la creación artística! Es difícil encontrar la palabra justa. Es más difícil aún ver claro en uno mismo. Por eso prefiero que, lo que haya que decir sobre mí, lo diga otro, aunque mezcle aciertos y equivocaciones.

A. Gª-A.

# Intérpretes españoles • Ramón Castromil




*La música pianística española va a contar, desde ahora, con una nueva figura: Ramón Castromil.*

*Nace en La Coruña, en septiembre de 1930. Inicia sus estudios con el maestro Angel Brage. Al mismo tiempo, en Santiago de Compostela, se licencia en la carrera de Derecho.*

*En Madrid, estudia en el Conservatorio, obteniendo siempre las máximas calificaciones en todas las asignaturas, y en 1951, por unanimidad, el Primer Premio.*

*Ataulfo Argenta oye a Ramón Castromil y, viendo sus grandes condiciones, le presenta a Yves Nat en París, con el que Castromil estudia durante dos años. A la muerte de Nat se traslada a Roma, donde trabaja con Carlo Zecchi.*

*Ramón Castromil ha actuado en la Sala Chopin (de Pleyel), de París, presentado por Yves Nat. También tomó parte como ejecutante en los Cursos de Interpretación de Cortot, en París.*

*En esta misma ciudad actuó en la Embajada Española, en el Colegio de España y en la Radiodifusión Francesa, siempre con gran éxito.*

*En Roma dió varios recitales en la Televisión y en el Círculo Internacional de Artistas.*

*Ramón Castromil ha dedicado siempre su máxima atención a la música clásica y romántica, en especial a Beethoven, Chopin, Schumann y Brahms; pero no ha descuidado el repertorio español, desde Antonio Soler a los compositores contemporáneos.*

*Prácticamente desconocido en España, Ramón Castromil va a presentarse en breve en Madrid, donde dará varios conciertos a partir del próximo abril.*

# LA CRISIS DE LA FILOSOFIA EXISTENCIAL

**Por Julián Izquierdo**

tto F. Bollnow, en su «Filosofía de la tencia», y Fritz Heinemann, en «¿Está o muerta la filosofía existencial?», plan- n el problema de la crisis de esa filoso- El tema es del más hondo interés ac- . La filosofía de la existencia, que evi- temente es expresión de una época de is, padece ahora, a su vez, una patente is. ¿Cuál es su esencia? ¿Cuáles sus cau- y sus remedios?

leinemann, que ahonda poco, o más bien a epidérmicamente las enunciadas cues- nes, detiene su análisis al contestarse qué lo vivo y qué es lo muerto en la filosofía stencial. Bollnow, en cambio, se plantea n más rigor esos problemas, aunque in- rra en alguna confusión sobre temas que ctan a la entraña de la mencionada filo- ía.

Según F. Heinemann, el sistema, la lógi- y la ontología existencialistas están muer- , porque la existencia no se puede siste- tizar y porque una ontología fundamental la existencia es un camino equivocado. leinemann, en vez de repensar profunda- ente la relación entre sistema y existencia, limita a repetir la idea kierkegaardiana, gún la cual no hay un sistema de la exis- ncia. Pero si la lógica, la ontología y el stema de esa filosofía están muertos —y sto parece indudable—, es evidente que odo ello nació ya muerto.

A JUICIO DE HEINEMANN, LOS pro- lemas existenciales tienen una doble fun- ión; subjetivamente, la de despertar al ombre de su apatía y hacerle recordar su erdadero «sí mismo», y objetivamente, la e abrirle los ojos para un nuevo análisis entro de la ciencia del hombre. O más laramente expuesto: la filosofía existen- ial se propone encajar al hombre en sí nismo, o que cada hombre llegue a ser sí mismo»; y proporcionar nuevos funda- nentos en el estudio del hombre. O en tros términos: que cada hombre busque u centro en su propia autenticidad, y que a ciencia del hombre sepa cosas más fun- lamentales sobre él.

La tarea que, a juicio de ese escritor, se mpone es la de la rehumanización del hom- re. Es verdad que la filosofía existencial e encara con el hombre pleno y concreto, y de ahí su humanismo. Pero no dice el escritor mentado cómo habrá de rehumani- zarse el hombre contemporáneo.

Sostiene Heinemann que la filosofía exis- tencial está muerta porque el principio de la existencia no basta para fundar una filo- sofía omnicomprensiva. Nadie que haya meditado un poco sobre temas filosóficos puede poner en duda el anterior aserto. Y así es: la filosofía de la existencia no explica ni fundamenta suficientemente la Historia, la Naturaleza ni la Cultura.

Las ideas apuntadas constituyen una frag- mentaria y breve síntesis del pensamiento de Heinemann. No trato aquí del juicio que le merecen los filósofos existencialis- tas, el más importante de los cuales, Hei- degger, es objeto de un fuerte ataque por parte del citado autor, y que comentaré en un próximo ensayo.

Otto F. Bollnow estudia con mayor acier- to el problema de la crisis y los límites de la filosofía existencial. Alude este escritor a la desesperada situación en que esa filoso- fía se engendró después de la primera gue- rra mundial. La filosofía existencial es hija de una época en la cual se hicieron «pro- blemáticas todas las valoraciones que antes se tuvieron por evidentes», en que el hom- bre ya no tenía nada firme fuera de sí por «haber perdido el sentido de toda conexión superindividual».

Cuando el hombre no encuentra en el mundo de la Naturaleza y en el de la His- toria nada sólido en que apoyarse, necesita acudir al refugio de su propia interioridad. La filosofía de la existencia le brinda ese refugio con más o menos eficacia. Esa filo- sofía no sólo es expresión y fruto de una crisis, sino que como producto de una ne- cesidad histórica, constituye una reacción o un intento de resolver algunos proble- mas que tal crisis plantea.

MOUNIER HA CARACTERIZADO el pensamiento de la filosofía existencial como una reacción de la filosofía del hombre contra el exceso de la filosofía de las ideas y de la filosofía de las cosas. Lo cual me parece indudable. Pero lo que no dice Mounier es que la reacción contra esas dos filosofías, la de las ideas y la de las cosas, tuvo por causa que ambas filosofías, en cierta época, ya no le servían al hombre, por lo cual le urgía encontrar otra que lle- nase sus necesidades vitales. La filosofía que se encara con la situación mundana, social y personal del hombre de la segunda pos- guerra, es la existencialista. Como que sus temas capitales son la angustia, el tiempo, el desamparo, la autenticidad, la finitud, la nada y la muerte. Son los temas más vi- vos y palpitantes para el hombre de esa época y para el hombre actual.

Sostiene Bollnow que «esta filosofía ne- cesita una vasta ampliación y transforma- ción de sus actuales fundamentos». La ne- cesidad es bien patente. La cuestión radica en saber si ello es posible, y en caso de serlo, cómo haya de hacerse tal transfor- mación. En el fondo, Bollnow no la cree realizable, o, al menos, no se le alcanza el remedio teórico para llevarla a cabo.

Lo perecedero de la aludida filosofía, para el citado escritor, es su pretensión de con- testar a la totalidad de los problemas en un todo concluso, o sea, su construcción sis- temática. En cambio, lo que pervive de ella es su importante logro, consistente en ha- ber descubierto una región nueva para la especulación filosófica. Pero he aquí sus deficiencias: le faltan las esferas de la Na- turaleza, de la Cultura y de la psique, por- que, a juicio del escritor, ni siquiera se ofrece en tal filosofía el punto de partida para comprenderlas debidamente. Esa re- gión nueva está integrada, a mi ver, por el ámbito de la angustia, el tiempo, la sole- dad, la muerte, etc., o, si se quiere, por lo que Heidegger llama analítica de la exis- tencia humana, e incluso por el ser de esta misma. Pero la cuestión es esta: una filo- sofía que enfoca al hombre concreto y al ser de la existencia humana en general como supremos objetivos, una filosofía que aspi- ra a reajustar al hombre en su autenticidad, una filosofía que aspira a resolver, o que por lo menos se plantea, los más vivos pro- blemas espirituales de la persona humana, no puede, sin sufrir un tremendo fracaso, reducirse a señalar un nuevo territorio de cuestiones. Eso no basta. Se necesita mucho más: Aportar nuevos principios para se- guir planteando los problemas filosóficos que proponga la existencia humana en nues- tra época y en las inmediatas del futuro. Si la adquisición de la filosofía existencial quedase tan sólo en lo que indica Bollnow, ello probaría que no sería capaz de reno- varse, y en ese caso, de ella sólo quedaría lo que de sus ideas asimilasen filosofías pos- teriores.

Todavía encuentra el mismo escritor otra limitación de esa filosofía: es la que se refiere a la ética. Razona el autor sobre el «compromiso», doctrina tan conocida actual- mente. Sostiene dicho escritor que ese «comprometerse» sólo puede quedar justifi- cado y ser, por tanto, responsable cuando el sujeto tiene una creencia substancial. Por consiguiente, la filosofía de la existen- cia, para superarse o trascenderse, ha de instalarse en el área de una nueva creencia, abandonando el clima de desesperación en que fué engendrada. En los tiempos de gran desesperación, era explicable el retraimien- to a la pura existencia, o, mejor, al reduc- to interior de la persona. Para construir otra existencia, abierta a las cosas, se necesita ineludiblemente una nueva creencia.



ENTREVE BOLLNOW CERTERAMEN- TE que la existencia se encuentra entre el fuego de un relativismo que la dice que no hay valores absolutos y el otro fuego de un compromiso incondicional. La concien- cia del relativismo no basta; hace falta un absoluto en que la acción se fundamente. El comprometerse incondicional tampoco basta, pues se necesita una creencia en que apoyar la acción. Yo opino que quien car- dinalmente necesita una nueva o vieja creencia, pero viva, en todo caso, es el hombre actual, y si la filosofía de la exis- tencia ha de construirse sobre el suelo de esa creencia, como sostiene Bollnow, es pre- cisamente para actuar sobre el hombre. Pero la relación entre el hombre y la filosofía de la existencia no está bien estudiada, ni mucho menos, por Bollnow. ¿Cómo influ- ye cada época y cada filósofo en su respec- tiva filosofía? ¿Cómo influye la filosofía en cada individuo? Estas cuestiones encierran el mayor interés filosófico y humano. Por- que Bollnow no se las ha planteado en forma; confunde alguna vez la situación de la filosofía existencial con la situación del hombre actual. Pero si se edifica tal filoso- fía sobre la base de una nueva creencia, ¿qué quedaría en pie de las doctrinas de Heidegger sobre la angustia y la muerte, de las doctrinas de Sartre sobre la nada, de las de Jaspers sobre el fracaso? Probablemente quedaría poco, si es que quedaba algo. La filosofía de la existencia no se superaría si intentase levantarse sobre el suelo de una nueva creencia, sencillamente porque esa filosofía dejaría de ser la que es hoy para hacerse otra enteramente distinta. Es cierto que, probablemente, mejor. Uno de los más graves defectos de la filosofía existencial es su falta de un etnos social. Casi todos los pensadores existencialistas supervaloran al individuo aislado y cierran la mente ante la realidad de lo social, como si ésta fuese algo falsificado o falsificador de la esencia y la peculiaridad del hombre. Ahí está la radical insuficiencia de la ética existencialis- ta, más que en lo que sostiene Bollnow, bastante liviano a este respecto.

●

Trataré ahora sobre el irracionalismo de la repetida filosofía. En todos los existen- cialismos impera la tesis de que todo lo real es impenetrable a la razón. Tesis que Bollnow aplica a Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre y Camus. Pero advierte el mismo escritor que la idea de la imposibili- dad de una aclaración racional imposibili- ta la comprensión entre los hombres, por- que en ese caso cada hombre quedaría ra- dicalmente solo. Cabe objetar a esa idea que el amor, que, como vió Scheler, no es ciego, sino clarividente, hace tanto o más que la razón por romper la hermética so- ledad de cada hombre. Pero aunque el amor ilumine a la persona amada y, por ello, ayude a comprenderla, se precisa tam- bién el instrumento de la razón para llegar al fondo de cada vida humana. Lo cierto es que la relación colectiva se hace impo- sible sin un mínimo de creencia en la efi- cacia de la razón humana.

Bollnow observa con parcial acierto que el irracionalismo puro ha producido una pura pasividad que se deja arrastrar por todo; pero no advierte que esto no es ver- dad, al menos, para el pensamiento de Sar- tre, que es irracionalista y a la vez acti- vista.

AHORA ES INEVITABLE PREGUN- TAR: Si la filosofía de la existencia es una reacción contra una época de crisis, carac- terizada por el predominio de la técnica, la enajenación, o, mejor, la aniquilación del hombre, la falta de fe en la cultura y en la Humanidad, la subversión de todos los valores y la amenaza de guerras terribles, ¿cómo es posible que el irracionalismo sea una de las notas de esa filosofía? Induda- blemente, los existencialismos son irracio- nalistas, porque sostienen que la razón no puede captar la realidad, y, por tanto, tam- poco la existencia. Esta es la mayor grieta de esa filosofía, o, mejor, su suicidio inte- lectual. La mentada crisis no podía lanzar a los hombres en los brazos del racionalis- mo, pues el mundo está ya de vuelta de esa filosofía que atribuyó a la razón un omnímodo poder sobre toda realidad. Hay zonas en la realidad irreductibles u opacas a la luz de la razón. Esto supone un ataque al racionalismo. Pero estas zonas opacas no son toda la realidad. Esto refuta el irracio- nalismo.

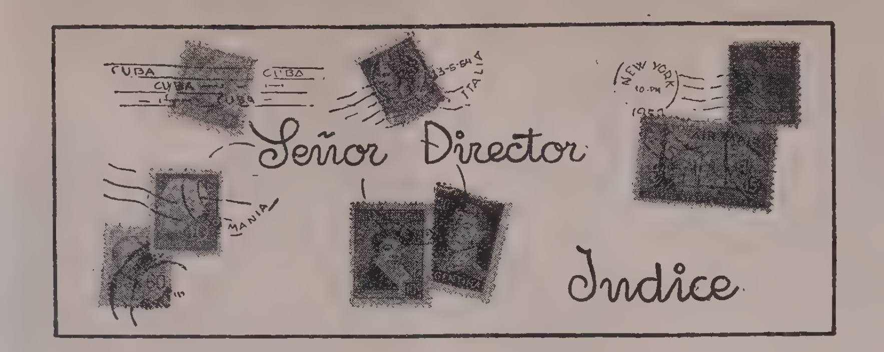
Es comprensible el irracionalismo en la filosofía de la existencia, como una reac- ción extremada contra un utópico y altane- ro racionalismo, que todo lo había reducido a geometría y a pensamiento abstracto, y que se había vuelto de espaldas a la vida. El mundo estaba cansado de racionalismo, y por ello adoptaba la posición antitética o irracionalista. Si el racionalismo había sostenido que la razón todo lo conocía o alcanzaba en el mundo, que el pensar y el ser se identificaban; el irracionalismo pro- clama que la razón no puede conocer nada real. He aquí los dos falsos extremos.

Hay todo un orbe humano al que le es aplicable, en considerable parte, la razón: el mundo de la sociedad, de la Historia y el mundo del espíritu. Si todos los exis- tencialismos postulan como su tema cardi- nal la reinstalación del hombre sobre su propio centro, o la autenticidad de cada existencia, lo que Ortega ha llamado «ensi- mismamiento», es decir, que el hombre sea «sí mismo» y no «otro», es evidente que el hombre no puede llegar a ser «sí mismo» sin contar con los demás hombres, sin lu- char o actuar sobre los demás, para todo lo cual el irracionalismo constituye el mayor obstáculo. Por tanto, la filosofía de la exis- tencia tiene que superar su cerrado irracio- nalismo, tan inválido. El hombre actual necesita más que ninguno de la fe. Pero precisamente porque la razón tiene hoy planteados los más arduos problemas, no es posible maniatarla con las trabas de un irracionalismo casi ciego. Nos importa mu- cho creer en su necesidad.

La filosofía de la existencia padece, pues, una crisis mortal. Sin embargo, quedará, a mi juicio, un filosofar existencial que sabrá superar todos los defectos mencionados, des- pués de haber asimilado sus aciertos.

# Por qué, para qué, para quién se escribe

## MEJICO




Sr. Director de INDICE.

Querido amigo:

En el número 104 de su INDICE, llegado con todo el retraso a que las circunstancias no acaban de acostumbrarnos, publica un buen artículo de su Secretario de Redacción, Francisco Fernández-Santos, "Literatura y compromiso", que me ha llevado a contestarle.

Ojalá no tenga inconveniente, ni inconvenientes, para hacer públicas estas cuartillas.

Hace mucho que no sé nada de usted.

Muy suyo,

MAX AUB

*Se escribe por necesidad, cada día, según el ánimo, para contemporáneos. Como el mundo no es reversible, no puede hacerse para el pasado —lo que no dejaría de ser gustoso—, ni hay manera de librarse del mañana, que se nos echa encima. Por lo que el escritor, si lo es, desea ser nombrado por las generaciones futuras.*

*Hace mucho que afirmo, sin originalidad, que el intelectual es el hombre para quien los problemas políticos son problemas morales. Añado hoy la inversa: para quien los problemas morales son problemas políticos. De estas afirmaciones pueden entresacarse consecuencias para todos los gustos. Además, no se escribe nunca para el mismo público: varían según los días y la geografía. Lo publicado hoy en México, París o Madrid, es mañana para Veracruz, Marsella o Valencia; dentro de tres meses, para Buenos Aires.*

*Ahora bien, lo único que se impone, con el tiempo, es la calidad, sea para quién, o para qué, se haya escrito.*

*La defensa de las ideas propias o de los intereses de la patria, se pueden expresar bien o mal, de modo llano o arduo —el hombre hace el estilo—; Góngora, Lope, Quevedo, escriben letrillas fáciles y cantos difíciles, como García Lorca, Alberti, Diego o Aleixandre.*

*(Normal, la indignación de Francisco Fernández-Santos contra el surrealismo, pero demasiado reducida en el espacio y en el tiempo —el surrealismo empleó muchas mentes lúcidas en trabajos poco satisfactorios, pásale otro tanto al realismo socialista—, lo mismo que su repudio por los campos de concentración nazis. ¿Y los otros?)*

*Hay escritores, excelentes ciudadanos, deseosos de un mundo mejor, que nunca han reflejado directamente en sus obras su indignación civil. Otros truenan y tronaron en favor de un mundo o un gobierno que suponen mejor, sin que el arte tenga gran cosa que ver en ello.*

*Arte puro el de Pound, Valèry, Guillén, Salinas, Juan Ramón —¿o no?—, «comprometido» el de Malraux, Camus, Jules Romains, Hemingway, Fast, León Felipe, Sánchez Ferlosio. ¿Quién duda de la posición política de Pound, de la de Guillén o del arte de Malraux o de Fast? ¿No es tan puro el arte de Cholojov —el del «Don apacible»— como el de Valèry?*

*El arte por el arte no fué consecuencia de un despego por lo humano y lo social, sino un apartarse de la idea de Dios, gran responsable del mundo. Movimiento agnóstico, en una época en que el artista se sustituye al Creador. (Dejando aparte que la burguesía no admitiera a los artistas en su seno, ni como criados, como fueron en siglos anteriores de la aristocracia o de una burguesía más ilustrada. De donde tendieron a formar una clase propia, aristocrática.)*

*El escritor no opta, como no se escoge ser rubio o moreno, alto o bajo. Por ahora, existen hombres que no pueden, por sus y las circunstancias, llegar a escritores. Otros creen serlo: tíñese el moreno de rubio, pónese coturno el bajo.*

*Queriendo servir, el escritor dirige, añadiéndose otra condición. Un cuadro político de Picasso es un cuadro de Picasso más una intención, un deseo de servir, de dirigir. Su importancia no decanta de ese deseo, sino de ser un cuadro de Picasso, no por político mejor, como no es mejor un poema de Alberti —ni peor— por la misma razón.*

*Hay escritores en quienes lo político es semilla de lo mejor suyo, como Victor Hugo o León Felipe; para ellos la historia puso en vilo los sentimientos. Ahora bien, «La Condición Humana», «El Año Terrible», «El Hacha», son comentarios. Sin los hechos inmediatos no se hubiesen escrito; no son obras políticas en el sentido de la propaganda, de la publicidad a secas, como pudo serlo «El Genio del Cristianismo». O, al revés, las novelas de Balzac, por ejemplo, condicionadas al dinero, factor que mueve la mayoría de sus personajes y origina los más de sus conflictos, no son obras en favor del capitalismo, al contrario.*

*Desde estos ángulos toda obra es política, toda política es literatura. Un gran político pasa a la Historia por las mismas razones que un gran escritor. Un técnico, no.*

*Al fin lo hermoso y lo bueno permanece, lo malo se desintegra —más en la literatura que en la política—. Gran tranquilidad para el hombre; base de su moral. La Historia no entra en este cuento ni —en esta cuenta—, por eso no enseña nada. La literatura —el arte—, sí.*

*El escritor —el artista— transforma la realidad en otra realidad, mágica. En esa transubstanciación pierde o gana su tiempo; convertirlo en perennidad es su destino; si acierta, el tiempo premia; si no, se deshace en la fosa común, con los más.*

*Lo que demuestra que, si alguien debe vivir y morir por sus ideas, es el escritor, lo cual no implica, en modo alguno, su supervivencia, que depende de la calidad. Trágica apuesta que da a su condición la importancia que tiene, aunque sólo sea para el futuro: albur al que se juega la vida.*

M. A.



## RESPUESTA A MAX AUB

Algunos comentarios me sugiere el interesante artículo de Max Aub. El espacio me impide, sin embargo, extenderme con exceso. Me remito por lo demás, en cuanto a lo esencial, a mi estudio aparecido en el número 104 de INDICE. Sólo quiero, aquí, hacer, desde mi punto de vista, ciertas aclaraciones.

Afirma Max Aub que del escritor, sólo perdurará lo que tenga *calidad*. Nada más cierto. Yo no lo niego, ni lo he negado nunca. Evidentemente, la misión del novelista es escribir buenas novelas, como la del poeta aparejar buenos versos o la del pintor pintar buenos cuadros. Ahora bien, yo me pregunto: *¿Qué es la calidad* de una novela, un poema o un cuadro?, ¿es que la calidad de una obra literaria o artística es algo que pueda abstraerse de las vivencias simplemente humanas que la han hecho posible? Entramos aquí en el vago campo de la *belleza*, que tantas veces ha servido de escapatoria para quien no tiene nada que decir. Sin entrar en disquisiciones que no son del caso y que alargarían inmoderadamente esta nota, para mí la belleza es *la impresión que produce el ser desvelándose*. Es bella una obra de arte en cuanto nos muestra el corazón más secreto de una cosa o la más íntima entraña de la condición humana. La belleza es, pues, un concepto *funcional* o *derivativo*. Hacer de ella cosa en sí, es crear un *fetiche*. Desde este punto, no concibo bien una obra bella que se desentienda totalmente de lo *humano*, en sus varias facetas (entre ellas, la política). No hay belleza donde no hay revelación del ser; y en el caso del arte, su fin profundo es revelar el ser del hombre. Lo demás es bizantinismo y pobretonería espiritual. Cuando yo defiendo una *literatura de compromiso*, entiendo el compromiso como una alianza con el hombre total, portador de miseria y de gracia. Ese hombre, el *ser* de ese hombre, es la materia del arte; sólo a través de él puede el artista ver el Universo (un Universo que sirva para vivir, claro está). Mas ocurre en nuestra época que lo comunitario y, más concretamente, lo político, está colmando nuestro horizonte. Yo no creo que para mal: hay, simplemente, una subida de nivel en la conciencia general, una socialización o potencialización colectiva del espíritu. Pienso que esto más bien constituye un fenómeno alentador; pero que, en el estadio actual, fomenta agudos conflictos y peligrosas remociones en el suelo histórico, como en un cuerpo que se desarrolla. Hay que estar alerta; sobre todo, naturalmente, los *hombres de espíritu* (subrayo para matizar, porque todo hombre, por esencia, es de espíritu). El escritor tiene que estar alerta, atento al palpitar de esta nueva gestación histórica, para interpretar los signos del ser en una revelación que nunca se ag[...] En ello le va su destino, el suyo propi[...] y el de los que le rodean. Es tarea a la [...] no puede faltar.

En resumen, yo no creo que, hoy co[...] ayer, el auténtico valor literario o artíst[...] se cree al nivel del hombre medio, p[...] tampoco deliberadamente de espaldas a [...] Hoy menos que nunca. Y pienso, como L[...]tréamont (un rebelde muy humano), [...] «el escribir en verso no es una razón p[...] separarse del resto de los hombres». [...]nos, escribir en prosa. Si no voy a cr[...] que «el pan es más útil que la poe[...]» (Eluard), tampoco me parece aceptable [...] la belleza sea una creación *pura*, abst[...]ble, a manera de laboratorio, de un desti[...] general humano. Pienso que más bien [...] belleza es algo que se da *por añadidu[...]* Y no deja de rondarme la cabeza la sos[...]cha de que la pureza (entendida al mo[...] de nuestros avinagrados estetas) es la v[...]pera de la barbarie. No hagamos que, [...] final, tenga razón Baudelaire, para qui[...] «estamos devorados por el cáncer de [...] Belleza». Querer a la belleza estéril, [...] —como querida, y no como esposa—, [...] vicio, una especie de *haxix* espiritual para [...] hombre vacío de «sucia» vitalidad. N[...]tro tiempo no está para vicios de esta *cla[...]* En un mundo destruído, ¿qué significa [...] la belleza pura? ¿Sospecharemos que nu[...]tros «puristas», como Nerón, aman l[...] rojos Apocalipsis? Cuando yo pido que [...] artista no olvide su compromiso, su com[...]nicación, pienso que defiendo el arte t[...] como hoy cabe defenderlo: recordándo[...] sus raíces milenarias. Porque el arte ta[...]bién muere de arte: es una experienc[...] histórica.

En cuanto a que yo sea partidario de ni[...]gún encasillamiento —y aun esclavizamie[...]to— político concreto, no debe caber duda [...] no lo soy. El escritor tiene un instrume[...]to: su libertad (y su talento, claro), y [...] objetivo: su responsabilidad en el dev[...]nir humano, que él se encarga, a su man[...]ra, de revelar.

Otra observación: no me *indigna* el s[...]rrealismo. Simplemente, me produce trist[...]za su fracaso, irremediable desde lueg[...] Por lo demás, tengo en gran estima —l[...] leo frecuentemente— a ciertos surrealistas [...] Eluard, Antonin Artaud, Breton... Breto[...] sobre todos, me parece una noble figura i[...]telectual, y de gran rigor.

Por último: Max Aub me hará el hon[...] de no creer que mi repulsión se limite [...] los campos de concentración nazis o a [...] matanzas de esta o la otra policía polític[...] Procuro ver sólo hombres en las víctima[...] de cualquier campo que sean. A veces, de[...]tro de mis humanas limitaciones, lo co[...]sigo.

F. F.-S[...]

## DE ACUERDO

Madrid, 8 de febrero de 1958.

Sr. Director de INDICE.—*Madrid.*

*Sr. Director:*

*Al igual que la señorita María Rosa S[...]rrano, residente en Alemania, yo tambi[...] soy asiduo lector de INDICE, sólo que [...] sido en Madrid.*

*La crítica de teatro que hace el señ[...] E. G.-L. sobre el «Diario de Ana Frank[...]» la encuentro francamente acertada, es m[...] creo que el señor E. G.-L. ha sido bastan[...] benigno al calificar esta obra «sensibler[...] de «drama de realquilados». Indiscutib[...]mente, el «Diario de Ana Frank», liter[...]mente, tiene algún valor desperdigado, gr[...]cias a Dios, pues de no haber sido así, [...] obra habría caído de lleno en el terre[...] de «serial», y hubiese tenido su públic[...] ¡cómo no!*

*Con esta carta no pretendo defender [...] señor E. G.-L., en primer lugar, porque [...] necesita defensa de nadie, pero quiero p[...]ner de manifiesto mi conformidad a su bu[...] juicio como crítico de teatro.*

*Yo, por mi parte, no tengo inconvenie[...]te en que el señor E. G.-L. siga hacien[...] su crítica teatral, aunque no sea nada m[...] que para mí, que bien me lo merezco, ¡c[...]ramba! Y con respecto a los gustos de [...] señorita María Rosa, puede usted busca[...] un «crítico teatral de verdad y con sen[...]bilidad», y así, tanto esta señorita co[...] yo, tendremos nuestro crítico particul[...] ¿eh?*

*Por último, he de decirle que yo entie[...]do mucho de teatro... ¿Egocentrismo...?*

*Suyo afmo. s. s.,*

José Luis SAEZ ALONS[...]

# Las coincidencias literarias

Por MARIA ALFARO

*Si bien es cierto que cada escritor p[...]sa lo que siente con una manera [de]cir propia y exclusivamente suya, [ta]mbién es verdad que la literatura, [ge]neral, es casi siempre fruto del [a]m[bie]nte social y de las costumbres o [es]encias de una raza o nacionalidad. [El no]velista crea personajes nuevos o [mezcla]e los ya conocidos, procurando [...] una situación emocionante, un [...]l de interés en la exposición y [...] sugestión de hechos o estados de [...] verosímiles. Como la acción es [...] remedo de la vida humana y en [...] no se da la variedad con tanta [fr]ecuencia como la gente supone, el [au]tor, forzosamente, ha de reco[rrer] muchas veces caminos ya trilla[dos].*

[DI]GO ESTO A PROPOSITO DEL *curioso paralelismo que existe entre dos [obr]as de dos autores de nacionali[dad] y sexo diferentes.*

[Es]pejismos, *de Elena Soriano, per[tene]ce a una trilogía temática titu[lada]* Mujer y hombre. *La novela fué [publ]icada en noviembre de 1955 y se[lecciona]da por el Jurado de la Crítica [entr]e las cuatro mejores obras nove[lísticas] aparecidas en España durante [es]o año.*

[La] Modification, *de Michel Butor, [que] ha obtenido el último premio Re[naudot] francés, ha sido publicada en [novi]embre de 1957, es decir, exacta[men]te dos años después que la obra [esp]añola.*

*[E]n ambos libros existe una profun[da a]nalogía de inspiración en el tema [sus]tancial, y en consecuencia lógica, [un]a serie de coincidencias, a veces de [...]o, a veces de concepto, indepen[dien]tes de* l a s *naturales diferencias [ele]mentales, anecdóticas, puramen[te a]djetivas, y de las distintas técni[cas] y estilos literarios. Michel Butor, [exc]lusivamente preocupado por la li[ter]atura, hace que el tema esencial se [ext]ienda y se diluya en observaciones, [imp]resiones, descripciones múltiples, [en] una prolija exhibición de virtuo[sism]o de la escuela neorrealista. El [tex]to de Elena Soriano es mucho más [bre]ve, más esquemático, y está casi*



*[ex]clusivamente concentrado en el con[fl]icto básico, lo que, sin duda, le pres[ta] mayor intensidad dramática y más [ef]icacia emocional* s o b r e *el lector, [a]unque tenga menos aparato y bri[ll]o formal.*

*Los títulos de una y otra obra pue[d]en* s e r *intercambiables:* Espejismos *y* La Modification *sirven igualmente [p]ara designar un mismo fenómeno [p]sicológico, una* m i s m a *evolución o [c]risis de ánimo que se produce duran[t]e un corto espacio de tiempo en un [h]ombre en circunstancias muy pare[c]idas. En la novela de Elena Soriano, [s]e trata de un español de tipo y vida [v]ulgares, casado y con un hijo, que [e]stá solo, sentado en la antesala de [u]n quirófano mientras su mujer es [s]ometida a una grave operación qui[r]úrgica, y que involuntariamente, cae [e]n el repaso y análisis (que derivan [e]n el ensueño) de su secreto problema [d]e conciencia en torno a una doble [e]xistencia afectiva: la conyugal, que [l]e hastía y angustia hasta la desespe[r]ación, y la extraconyugal, llena de [p]erspectivas prometedoras, con otra [m]ujer nueva que representa para él la juventud, la ilusión, el fuego pasional, todo lo que se ha esfumado para siempre en el* p r o p i o *hogar. Igualmente, en la novela de Michel Butor, un francés de tipo medio está solo (o lo que da igual, entre gentes desconocidas y anónimas), sentado en el departamento de un tren que le lleva de París, donde reside con su mujer y sus hijos, hacia Roma, donde tiene una amante que también supone para él la renovación de todos los entusiasmos vitales. Ambos personajes, tanto el español como el francés, tienen planteado en su mente el mismo problema angustioso: el combate entre el viejo y el nuevo amor, entre la mujer que ya es pasado sin misterio y la que aun es porvenir lleno de promesas.*

*LAS RESPECTIVAS MUJERES legítimas, la Adela española y la Henriette francesa, son muy semejantes, aunque la primera sea presentada al lector y la segunda se conozca sólo a través del recuerdo de su marido. Ambas son honradas, creyentes, hogareñas, madres ejemplares, pero también envejecidas, endurecidas por la decepción, amargas, llenas de rencor y desprecio hacia el hombre que les ha ido viendo decaer y perder atractivos y poder sobre él mismo. (Hay que observar que todo esto se presenta de un modo mucho más vigoroso y patético, más analitico y descarnado, en la novela española.) En cambio, las mujeres que ofrecen el espejismo de la felicidad a esos hombres, y que en ambos libros se conocen por la evocación de ellos, son muy distintas: en la novela de Elena Soriano se trata de la típica muchachita española, hija de familia honesta, virginal, llena de prejuicios y contenciones de toda índole, que se va dejando arrastrar insidiosamente* h a c i a *la aventura engañada por el señuelo del matrimonio, pues cree soltero a su seductor. Mientras que la Cecile romana es la mujer ya formada, independiente y librepensadora, que jamás pisó el recinto del Vaticano y que está decidida a unirse abiertamente con el hombre que quiere, por encima de todo obstáculo.*

*Estamos, pues, ante un conflicto psicológico y sentimental idéntico, pero planteado argumentalmente de* d o s *maneras muy distintas: a la española y a la francesa. En el primer caso, el adulterio es inminente y está condenado a ser secreto, cauteloso y vergonzante; en el segundo caso, el adulterio es consumado y sospechado y casi admitido por la familia legítima, teniendo todas las probabilidades de estabilizarse abiertamente. En efecto, en* La Modification *el hombre hace el viaje con el exclusivo propósito de anunciar a su amiga que le ha encontrado un empleo en París y que está decidido a vivir con ella definitivamente, separándose de su esposa si ésta, que es católica, se niega al divorcio legal. En cambio, el hombre español parece hallarse en un callejón sin salida; su decisión no es tan fácil ni hacedera porque se siente atado por muchas más trabas de toda índole: legales, religiosas, morales, sociales, costumbristas, etc. En España, su problema apenas tiene, después de una serie de embrollos y mentiras, más solución limpia que la muerte. Y por eso, es la muerte de su propia mujer el espejismo culminante que sufre su mente torturada, como una explosión del subconsciente. A mi entender, el conflicto de* La Modification *resulta nimio, meramente especulativo, incluso frívolo si se le compara con el conflicto español, tan terriblemente auténtico y dramático, por todas sus secuelas.*

*Pero la singular coincidencia entre Elena Soriano y Michel Butor está, principalmente, en otro aspecto más profundo y sutil de la cuestión: es en el proceso psicológico, en la crisis y el cambio de ánimo del hombre sometido a su dilema íntimo, absolutamente independiente de* t o d a s *las razones coactivas externas; en el enfrentamiento de las imágenes de las dos mujeres imprescindibles e inconciliables entre sí; en la cobardía para explicar la verdad a la una y a la otra; en los razonamientos para justificar la conservación de ambas y de este modo no perder nada de lo que significan en la vida de un hombre maduro y, sobre todo, en la solución final, que no es tal solución, sino una vuelta al punto de partida, con lo que se cierra el círculo vicioso y se acepta el statu quo equívoco y torturante.*

*UNA CUIDADOSA CONFRONTACION de textos (en el de Butor hay que ir buscando el tema básico entre una exuberancia de motivos accidentales) muestra numerosas reflexiones análogas, a veces casi literales. Por ejemplo, las que expresan el miedo masculino al planteamiento franco de la situación ante cualquiera de las dos mujeres rivales;* l a s *razones sutiles para mantener la relación esporádica y evitar la convivencia constante y definitiva que produciría la desilusión mutua; la repetición de la rutina conyugal que corroe y destruye irremisiblemente los elementos más sugestivos del amor... Y son exactas, desde luego, la reacción final del Pedro español y la del León francés: el primero cree, por un momento, que su mujer ha muerto por efecto mágico de su subconsciente deseo, y entonces se da cuenta de que le sería imposible vivir con otra y promete no volver a ver a esa otra cuya imagen, con todo lo maravilloso que simboliza, se empequeñece y se aleja. Entonces, también, pide perdón por su extravío, clama por aquello que cree perdido para siempre; si bien, apenas se da cuenta de que no se ha producido la muerte liberadora, vuelve a sentir «como un amago de náusea, la plena recuperación de su ser inveterado y la invasión de ideas y sentimientos terriblemente consabidos e incólumes. «¡No había pasado nada! ¡Todo estaba como antes, todo seguía en pie: el problema, la lucha, la perspectiva abominable!» Pero lo acepta, sin embargo, mientras «con dolorosa alegría», echa a correr tras la camilla donde transportan a su mujer recién operada y «se abraza sollozando a la preciosa cruz recobrada...» El protagonista de* La Modification, *sin tanta apoyatura patética, más fría y cerebralmente, también se da cuenta, al final del viaje, de que su decisión primera es un* mirage *(hay un instante en que emplea este preciso vocablo) y de que su amor por la otra es una mentira. Por lo tanto, decide no ver siquiera a su amante, mientras «en su cabeza resuena un ¡adiós, Cecile! lágrimas de decepción le suben a los ojos». Finalmente, hace un voto solemne a la imagen de su propia esposa: «Te lo prometo, Enriqueta; en cuanto podamos, volveremos juntos a Roma... En cuanto me hayas perdonado. Todavía no seremos demasiado viejos.»*

*ESTAS DOS NOVELAS, UNA escrita por una mujer española y otra por un hombre francés, demuestran algo muy significativo: el agotador esfuerzo que hacen los novelistas españoles por tratar problemas de valor universal y el mérito que tienen al conseguirlo, pese a todos los obstáculos expresivos. Y, para terminar, podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que, aun teniendo en cuenta las diferencias de ambiente, de costumbres, de leyes y de conceptos morales, la conciencia del hombre es una. Sobre todo, la conciencia del hombre influído por el cristianismo, como Cecile considera a León, y como es Pedro, cuya raíz espiritual está en la máxima evangélica que encabeza* Espejismos: *«El* q u e *quiera ser digno de mí, niéguese a sí mismo, abrace su cruz y sígame.»*

# EL HOMBRE Y LA GENTE
## Libro póstumo de Ortega y Gasset

REVISTA DE OCCIDENTE. MADRID, 1957

«El Hombre y la Gente» es una obra sistemática y de irreprochable unidad, aun cuando haya sido enunciada en fragmentos, en publicaciones parciales, conferencias y cursos, particularmente el de 1949-50, entre los profesados por el maestro en el Instituto de Humanidades de Madrid. La concepción del libro es añeja, pues el título existía ya desde 1934, y el tema fué una de las preocupaciones más tenaces del filósofo, tan tironeado y acosado por muy diversos asuntos. Puede decirse de Ortega y Gasset que ha sido un hombre dedicado a rechazar el pertinaz asalto de un excedente de ideas y proyectos. Ortega y Gasset tenía que defenderse contra estas hordas de pensamientos que le salían al paso en sus planes de escritor y en las mismas encrucijadas de su discurso. A cada instante se le ve titubear, solicitado por tentaciones intelectuales que debe repeler, eludir o postergar. Comprendemos muy bien la ansiedad que debió producirle esta lucha... Esta inquietud explica las alusiones a tareas dejadas de lado, los esbozos inconclusos (ese afán de tocarlo todo, de paso para otro sitio) que abundan en los escritos del filósofo; en fin, una constante prisa sin reposo.

«El Hombre y la Gente» es sólo una parte de la obra concebida por el autor. Pero apresurémonos a decir que, aunque incompleta, la obra es fundamental y, por así decirlo, suficiente. Constituye un aporte nuevo y valioso a la sociología, y es un honor para el pensamiento español moderno.

Consta el libro de dos partes, conforme a la línea cisoria que denuncia ya el título: la primera parte es un análisis filosófico del hombre, una inquisición sobre lo que es el hombre; la segunda parte es una teoría de la sociedad. El capítulo IV, titulado *La aparición del «Otro»*, viene a ser la bisagra sobre la que giran las dos grandes secciones del libro.




Hemos dicho que el libro no está completo. Bien. No lo está si atendemos al plan del autor, que comprendía amplios desarrollos de temas, como el *Estado, las clases sociales, la Humanidad*. Pero nos atrevemos a decir que estos desarrollos no son indispensables, y difícilmente podrían superar la importancia y el valor de las bases teóricas ya sentadas en los ocho capítulos finales de «El Hombre y la Gente». Esas bases, como hemos dicho, forman una teoría sociológica, con la que habrán de contar en adelante quienes se ocupen de estas disciplinas, una teoría de bien construídos fundamentos. La parte que falta es, pues, hasta cierto punto, deducible de lo que ya está escrito y ahora publicado.

En un previo juicio de conjunto, diremos que la mejor de las dos partes, la más original, la que constituye un aporte y una novedad, es la segunda, la propiamente sociológica. La primera parte, la que corresponde al tema del «hombre», es un análisis filosófico, realizado con método precisamente filosófico. Sabemos que Ortega y Gasset tiene, en este punto, títulos especiales, en cuanto se adelantó, en aspectos importantes, a la filosofía contemporánea, y, por tanto, ciertos juicios, que nos parecen familiares y comunes con otros filósofos actuales, ostentan, en nuestro pensador, antecedentes propios. Con todo, es evidente aquí la influencia de Heidegger y aun de la doctrina de la «autenticidad», si bien con una interpretación especial. Para Ortega, lo esencial del hombre es su «radical soledad». La vida auténtica del hombre, del «cada cual» (sólo provisionalmente y para hacerse entender atribuye al «cada cual» un «yo» que en esta fase aun no tiene el hombre, pues el «yo» nace, precisamente, del encuentro con el «otro»), es lo que uno piensa por sí mismo, lo que siente intransferiblemente, lo que al «cada cual» le sucede. Lo demás pertenece a otro orden de realidades. Este análisis se lleva a cabo fríamente, sin el patetismo que encontramos en ideas parecidas de otros filósofos; y tal ausencia de emoción tiene mucha importancia, porque la emoción es lo que justifica y da sentido a una tesis que, de otro modo, pierde, a nuestro juicio, su valor fundamental. Queremos decir que el análisis orteguiano está despojado del lirismo, que nos parece lo verdaderamente substancial de estas actitudes filosóficas. Pero Ortega y Gasset se propuso, más bien, construir una teoría del hombre sobre la que asentar, luego, su teoría de la sociedad. Aparte de los fracasos e insuficiencias que reprocha a los sociólogos en su propio campo, les acusa también, en suma, de no haber hecho, ni siquiera intentado, esto que el filósofo llevó a cabo. Pero aquí Ortega comete, a nuestro parecer, una injusticia con los sociólogos, y se excede en seguridad respecto a su propio trabajo. En efecto, sin duda, los sociólogos tienen sus pecados, y está bien echárselos en cara. Pero los sociólogos no podrían y ni siquiera deberían partir del hombre en «soledad radical» de Ortega, ni de cualquier otro hombre definido por métodos filosóficos. El sociólogo no puede acometer el análisis del hombre abstrayéndolo del medio social donde lo encuentra, como ha hecho el autor de «El Hombre y la Gente», como suelen hacer, por lo demás, los filósofos. Quizá se quede el sociólogo sin saber qué es el hombre. Es un achaque que suelen padecer las ciencias: operan con «objetos» que ignoran y de los que sólo conocen la «conducta». Tiene que ser así. No vemos cómo un sociólogo podría construir una teoría antropológica como la del «cada cual» de Ortega y Gasset, pues el «cada cual», en rigor, no está en ninguna parte, y, por tanto, desde cierto punto de vista, que es el del sociólogo precisamente, no existe. Cierto que Ortega y Gasset se hace cargo perfectamente —e insiste en ello— de que el hombre, y su «yo», son conceptos sin sentido separados del medio social, lo que conferiría a su análisis del «cada cual» un carácter de mera necesidad metodológica. Sin embargo, el tener conciencia del problema no resuelve el problema mismo. El hecho es que el análisis de Ortega que supone un hombre, «cada cual», en «radical soledad», opera con un objeto (el hombre) heterogéneo respecto al hombre social o real de los sociólogos. No queremos entrar en el asunto mismo de esta antropología metafísica. Nos basta señalar, simplemente, la inadecuación del «cada cual», como fundamento de una sociología. Y, sin embargo —lo que parecerá una paradoja sorprendente—, la sociología basada en el precedente análisis filosófico puede ser, como es en este caso, una excelente sociología, y una contribución muy valiosa al esclarecimiento de conceptos, característicamente sociológicos, que los sociólogos habían dejado en nebulosa, o ni siquiera habían sospechado.

¿Cómo pasa Ortega y Gasset del «cada cual» al hombre en sociedad? Es un paso muy ingenioso, aunque sospechamos que quien pasa no es, en realidad, el «cada cual» orteguiano, sino, meramente, el hombre tal como se da en bruto. El paso se realiza porque cada *soledad radical* habita en cierto medio que resulta ser común a otras soledades radicales. Ese medio común es el «mundo». El mundo común nace de la incidencia de las cosas, del contorno objetivo, sobre mí y sobre el otro. Por tanto, el mundo objetivo pasa a través del hombre, y de la concordancia de este caso (concordancia, sin embargo, no perfecta) se forma la «actitud —dice Ortega— que podemos llamar natural, normal y cotidiana en que vivimos y, por eso, por *vivir* con los otros en un presunto mundo único, por tanto, *nuestro*, nuestro vivir es *con-vivir*». Este mundo común no es el de la ciencia (la idea que Ortega expone aquí de la ciencia tiene mucho que discutir), sino el de la empiria, o tampoco el de la empiria, sino el que vive «cada cual», el mundo que uno vive y que vive el otro y resulta ser común a todos, común hasta cierto punto.

Uno de los aciertos que más nos han impresionado en la sociología orteguiana es la distinción entre lo *inter-individual* y lo propiamente social, que los sociólogos suelen meter en el mismo saco. Ciertas relaciones entre un hombre y otro no son sociales, sino *inter-individuales*, auténticas, propias de cada hombre, nacidas en mí y en el otro. En cambio, lo social es externo a mí, es *mundo*, un mundo particular, pero, en fin, algo que se me viene encima y que me imponen, que me imponen casi mecánicamente, sin ningún sujeto, propiamente humano, responsable de la imposición; algo que atribuyo al «se» impersonal, a la «gente». Por supuesto, formalmente, la distinción entre lo *inter-individual* y lo *social* deriva de la antropología filosófica que Ortega expuso en la primera parte de su libro. Pero no nos dejemos engañar: la distinción sería válida sin esa antropología filosófica, valdría lo mismo y sería igualmente posible en un terreno sociológico. La distinción es válida —y de ahí su gran interés— con independencia de las teorías sobre el hombre, porque es una realidad observable que se sustenta sobre sus propios pies.

Es imposible recoger ni siquiera una mínima parte de los desarrollos parciales que encontramos en este admirable libro. Pero no podemos dejar sin mención el estudio que hace Ortega y Gasset del saludo. Es magnífico, lo mejor que se ha dicho sobre este tema de la sociología, escasamente atendido. También halagarán al lector las brillantes exposiciones filológicas, una filología que Ortega ensancha, confiriéndole una dimensión social.

Cuando se habla de un libro de Ortega y Gasset es imposible olvidar el estilo. «El Hombre y la Gente» abunda en esos artificios de expresión, tan orteguianos, en los que el filósofo se complacía, artificios que, a veces, distraen al lector del curso de las ideas. El giro ingenioso o la metáfora, en ocasiones, adquieren tanta corporeidad, que uno se entretiene en el lujoso brillo de las estrofas y concede a éstas toda la substantividad del pasaje. Ortega y Gasset, en punto a estilo, no conocía la virtud del ascetismo. Al contrario: se situaba en primer término él, la persona de Ortega (sale casi agresivamente del plano de la letra impresa), y se ponía a confeccionar sus espléndidos abalorios, dicho sea con todo el respeto que debemos al admirable estilista. Admirable, sí, pero confesamos que este exceso nos irrita a menudo, y preferiríamos al filósofo más austero. Pero esto es cuestión de gustos, y no tratamos de imponer, ni siquiera defender, los nuestros. Por lo demás —también es justo decirlo—, bien se le puede perdonar a Ortega y Gasset este virtuosismo, demasiado patente, a cambio de los incalculables servicios que prestó a nuestro idioma y, en definitiva, al pensamiento español, al dotarlo de un lenguaje que —bellezas aparte— es de gran eficacia para la expresión de las ideas.

Alvaro FERNANDEZ SUAREZ

# MOZART

**por BERNHARD PAUMGARTNER. - Traducción de Vicente Salavert - Vergara Editorial. - Barcelona. - 544 páginas con 8 láminas.**

Bernhard Paumgartner, director del "Mozarteum" de Salzburgo e intérprete excepcional de Mozart con la Orquesta Filarmónica de Viena y con la del "Mozarteum" mismo, es uno de los mejores conocedores actuales de la obra del compositor austríaco. La extensa biografía que comentamos es una obra clara, sencilla, completa e imprescindible como base para el conocimiento de Mozart.

He aquí las palabras del autor: "Dos son los objetivos de este libro: en primer lugar, ofrecer una interpretación de la figura de Mozart, de su vida, su evolución y su obra, hecha según el espíritu de nuestro siglo, pero yendo a captar su imagen en el espejo de aquella época que su genio tanto contribuyó a forjar; en segundo término, hacer accesible a todos, y no sólo a los i[...] dos en el reino de la música, su atrayente y [...] rable personalidad desde el doble punto de [...] humano y artístico."

Ambos propósitos del autor quedan amplia[...] te cumplidos. El cuadro que del siglo XVII[...] ofrece Paumgartner es extraordinario, vivo, [...] mado, luminoso. Dentro de él, las figuras se [...] ven con energía y verdad, y la de Mozart [...] hondamente analizada sin destruirla, mante[...] en todo momento la unidad humana. Por [...] parte, el libro, que es un archivo comple[...] de datos, tiene el mismo interés que una n[...] y no entra jamás en análisis musicales de [...] sino que el cuadro y la significación cult[...] e históricas están siempre en el primer [...] hasta el punto que a cualquier lector puede [...] resar esta biografía de Mozart en la mism[...] dida que una obra puramente literaria. Eru[...] y amenidad, especialización y visión ampli[...] tos son los polos de la obra.

La traducción de Salavert es excelente, [...] presentación de la Editorial Vergara, mag[...]

R. [...]

# F A U S

*Faus es un levantino diverso, m[...] ple, abigarrado. Estoy por escribir [...] teico, pero este adjetivo me inspir[...] poco de recelo culturalista; con e[...] renacentista me pasa igual. ¡Qué d[...] es caracterizar a los demás con [...] cuantos rasgos, sin que las person[...] queden en muñecos! Conocí a Salv[...] Faus en su librería de viejo de su [...] garrada calle valenciana, enérgico, [...] reno, vital como un valenciano de [...] asomado con una enorme curiosid[...] todo cuanto ocurre en la vida y e[...] arte. Vino a Madrid hace seis o [...] años, y durante algún tiempo tuvo [...] librería en la calle de San Joaquín. [...] bía escrito por entonces, o poco des[...] una novela corta, extraña, que, s[...] me parece recordar, estaba bajo la [...] fluencia de lecturas de metapsíqui[...] de ciencias más o menos ocultas.*

*De repente —¿de repente?— se [...] a pintar. Parece ser que se tratab[...] un intuitivo, y que su pintura most[...] algo vigoroso y, al mismo tiempo, m[...] rioso. Cada año recibía yo su tarjet[...] felicitación navideña con unos t[...] oscuros e inquietantes. ¿De qué m[...] va a asombrarnos Faus la próxima [...] Cualquier cosa puede esperarse de [...] hombre así, que debe andar ahora [...] la cuarentena bien granada. En la [...] malidad de su librería, de su mu[...] de sus hijos, parece que puede espe[...] de él cualquier otra aventura d[...] mente. El espíritu de Faus es de [...] que deben estar siempre escap[...] siempre al acecho y en busca de n[...] horizontes. ¡Cuánta energía se aso[...] sus ojos, bajo las crenchas negras; [...] ta fuerza espiritual tensa sobre un [...] po más bien menudo! Me lo ima[...] entre libros raros, algunos de los c[...] vende, mientras le sirven también [...] nutrir sus extrañas imaginaciones. [...] mercio, vida práctica, vida peligro[...] de gran aventura interior? Faus es [...] de hacer compatibles todas las dis[...] ciones humanas. Cuando creo haber [...] bado de caracterizarle, pienso: «Pue[...] falta lo más esencial».*

G. [...]

ALMA
NAQVE
FACHO
PARA
1958
1958
LOS 12
APOSTOLES
FAVS

# LIBROS

## ᵖOHIBIDO VIVIR

ᵒʳ **JOSE MARIA BELLOCH**
**Ul. - Imprenta de «La Lu-**
**na - Teruel, 1957.**

*aquí una novela digna de mejor suer- en lo que se refiere a conocimiento de y, desde luego, de edición más cui- (Sin embargo, creo que cada libro la suerte que le corresponde. Hay las clases de justicia. No se puede de- ue pase inadvertida una novela como de Belloch, sólo con que unos cuantos res de sensibilidad la aprecien sobre- ra, como en este caso se merece. Se reconocimientos cualitativos que valen nuchas cantidades.) Lo primero que se de ver en «Prohibido vivir» son las ordinarias facultades novelísticas del autor. Hace tal alarde de ellas que a abrumar en ocasiones, a desconcer- Y esto es un arma de dos filos, pues capacidades que entrañan, con cierta idad, otras incapacidades. Ante cierto liegue de escritores he pensado alguna «Este hombre que es capaz de escribir esto se ve que es un alma bastante ...*

*es este el caso de J. M. Belloch, que parece un espíritu rico y denso de cupaciones. En su novela hay páginas gran agudeza o estremecedoras por la etración psicológica que revelan. ¿Por Belloch se ha impuesto las mayores di- ltades al hacer que su magnífica no- sea contada por boca —o por pluma— enina, la de una señorita provinciana? , naturalmente, le permite magníficas ripciones de ambiente, de las mejores he leído en la novelística española de ticinco años a esta parte, de las más urales y jugosas. Pero le coarta, a mi io, otras grandes posibilidades que es- latentes en este autor y que, por ello, alguna manera están también presentes. o que a mí me gusta principalmente novela autobiográfica y casi siempre en- ntro artificiosa cualquier traslación. Por n virtud literaria de Belloch, aquí no te tal artificio, ni se dan esas escenas as y forzadas tan frecuentes en la nove- actual, pues el autor de «Prohibido vi- » pudiera decir al modo de Flaubert: talia soy yo».*

*s posible que Belloch, por tratarse de primera novela, según creo, haya volcado as sus experiencias. Quizá esto le lleve n exceso en la acumulación de rasgos y alles, de tipos y de episodios. Cada uno ellos tienen valor y sustantividad en sí smos, pero el resultado puede resultar fa- oso, aunque se trata de una prosa siem- límpida y fluyente. No creo que haya ntradicción en cuanto digo, ni que eche no de fórmulas evasivas, pues debe que- bien claro que «Prohibido vivir» es una vela de indudable, de enorme mérito, y e Belloch es un escritor importante, cau- loso de pluma, que ve la realidad con entía, pero sin trucos para impresionar cierto tipo de lectores. La vida de la udad capital de provincia y las preocu- ciones, desazones, asechanzas amorosas, servaciones del medio, etc., de una mu- acha estudiante, están narrados en «Pro- bido vivir» con fuerza y delicadeza. Para ncretar más, y aunque la frase esté hecha, é que Belloch se coloca con esta obra la primera línea de los jóvenes novelis- s españoles. Para mí, y con más riesgo la afirmación, debe figurar entre la do- na de los mejores.*

E. G.-L.

## .OS MORISCOS DEL REINO DE GRANADA

**or JULIO CARO BAROJA. -**
**nstituto de Estudios Políticos.**
**Madrid, 1957. - 305 páginas,**
**on tres mapas y 24 láminas.**

Henos aquí, a juicio del crítico, ante l estudio más importante, penetrante profundo que sobre los moriscos se a hecho en España. Tema espinoso, ste de la convivencia, aplastamiento expulsión de los moriscos españoles. Más que un ancho trozo de historia es n instante profundo, un aspecto ca- acterístico, una muestra, como dice l autor, de «historia social».

Julio Caro Baroja define agudamen- e dos métodos históricos: «el galopar or amplios horizontes, por espacios normes, el recorrer siglos y siglos persiguiendo ideas y personas, es provechoso para el llamado historiador de la cultura y de las instituciones. El efectuar búsquedas dentro de áreas limitadas, en tiempos no muy largos, interesa más al sociólogo y al moralista».

El autor, en una aptitud netamente sociológica, se ha ceñido al segundo método, efectuando un recorrido breve pero intenso y vivo por la historia de los moriscos granadinos desde la toma de Granada por Fernando e Isabel en 1492, hasta los últimos reductos del siglo XVII, pasando por la guerra de Granada.

Las capitulaciones de los Reyes Católicos respetando las instituciones, costumbres, religión y lengua de los árabes granadinos, fueron respetadas poco tiempo. El Cardenal Cisneros inicia en seguida una política de intransigencia, intentando la aniquilación de la cultura y costumbres arábigas del Reino. Pero los bautismos masivos y forzados, la quema de bibliotecas y la presión tremenda ejercida sobre los moriscos no pudo vencer la «solidaridad agnática» (la «asabiya» de que habla Ibn Jaldún) de los granadinos.

A partir de 1565 la situación de los moriscos es insostenible. Las medidas de Pedro Guerrero, arzobispo de Granada, y después de los letrados Espinosa y Pedro de Deza, llevaron a los moriscos a la desesperación y a la guerra en defensa de sus costumbres e integridad, guerra que dirigió Hernando de Válor (Aben-Humeya), y que tuvo, según aprecia Caro Baroja, «el carácter restaurador de todos los valores de la cultura musulmana tradicional».

La guerra duró de 1568 a 1570, y tras de ella vino la expulsión, que fué cumpliéndose en largas etapas.

El libro de Julio Caro Baroja es verdaderamente singular. La vida que infunde a los personajes y a los hechos es colorida, diestra, vibrante. Y todo queda sumergido en una comunidad bullente, en un trazo hondo de «historia social».

El autor ha compuesto una obra útil en grado sumo, no sólo por la selección de datos y de fuentes, espléndida y difícil (los documentos sobre el particular y las historias de Hurtado de Mendoza, Mármol Carvajal, Pérez de Hita, Cabrera de Córdoba, la Casa de Mondéjar y Francisco Núñez Muley, son fragmentarios, incompletos, parciales y a veces han sufrido pérdidas u ocultamientos), sino por el criterio ampliamente objetivo y ecuánime.

Hay que señalar además la información bibliográfica exhaustiva y el acierto en la elección de los grabados: paisajes, construcciones y unas reproducciones de trajes moriscos de Weiditz (1529) de gran interés.

R. B.

## PENSAMIENTO Y RELIGION EN EL MEXICO ANTIGUO

**por LAURETTE SÉJOURNÉ. -**
**Fondo de Cultura Económica.**
**Breviario núm. 128. - México,**
**1957. - 220 páginas.**

Los aztecas son siempre una noticia importante en la historia de América, pero además lo son también para cualquier persona culta que tenga interés en ampliar su horizonte cultural.

Ahora nos ha llegado este libro de L. Séjourné, arqueóloga especialista en problemas del Méjico prehispánico. Se trata de una obra cuyo contenido, religión e ideología de los mundos azteca y nahua, allega precisiones apasionantes sobre uno de los temas más difíciles de la vida del Méjico precortesiano: el sacrificio humano y el significado histórico del pueblo azteca en las civilizaciones precolombinas de América.

La investigación de estos problemas ha llevado a L. Séjourné al examen de los antecedentes y las formas culturales de la sociedad azteca, y en este sentido sus conclusiones son fundamentales, no sólo en lo que se refiere al conocimiento de este pueblo, sino también respecto del entendimiento de los símbolos y mitología inscritos en su religión y en la de los nahua-tolteca.



Los aztecas, señala L. S., no fueron un pueblo culturalmente maestro. En realidad, se limitaron a ejercer un dominio militar sobre un vasto número de pueblos cuyo conjunto constituía una unidad cultural, o sea, el área conocida como Mesoamérica, y cuyo carácter espiritual había sido producido por una civilización humanista: por Teotihuacán, la ciudad sagrada de los nahuas, en el valle central de Méjico.

Este pueblo nahua tuvo una gran figura religiosa: Quetzalcóatl, el dios espiritual por excelencia, creador de las ciencias y las artes. La proyección civilizadora de Teotihuacán llegó a reunir un vasto conglomerado de pueblos bajo su égida, hasta que... un día llegaron los aztecas, una tribu bárbara y militarista. Los aztecas destruyeron la civilización nahua-tolteca de Teotihuacán, y sustituyeron a Quetzalcóatl, el dios sabio que se elevaba hasta el cielo, por Huitzilopochtli, el joven y agresivo héroe convertido en deidad y en terror implacable de los hombres y las naciones.

Cuando el Teotihuacán nahua-tolteca cedió su lugar a Tenochtitlan, la ciudad capital de los aztecas, a la paz humanista de los primeros sucedió la guerra de los segundos. Tenochtitlan fué el poder que sometió sistemáticamente a todas las naciones que participaban de la herencia cultural nahua.

Pero con el azote azteca no sólo fueron dominados todos los pueblos que no pertenecían a este linaje, sino también aquellos hombres que carecían, dentro de la misma ciudad de Tenochtitlan, de ciudadanía y que constituían como una enorme masa de gente sometida. Nadie escapó al despotismo azteca; sólo los señores y las clases sociales que ejercían el poder total.

Esta apasionante historia, sus ritmos ideológicos y la filosofía religiosa que los sustentaba, constituyen el tema que L. Séjourné nos brinda, con su hermoso lenguaje literario, en el más logrado de sus ensayos, y en este caso el mejor estudio de que disponemos acerca de la filosofía religiosa del azteca. Todo ello acompañado de numerosas láminas y dibujos que sirven de ilustración a este profundo estudio, que nos lleva a una de las más sorprendentes situaciones de sicología étnica.

C. ESTEVA-FABREGAT

## LAS VENTANAS

**por RAIMER MARIA RILKE**
**(Traducción de Gerardo Diego). - Editorial RM. - Barcelona.**

*Es éste un texto no muy conocido de Rilke. Diez bellísimos poemas, breves, escritos directamente en francés. La aguda sensibilidad poética de Rilke se muestra aquí con una sencillez y una claridad plástica que no suele ser frecuente en sus poemas mayores. Parece como si el uso de la lengua francesa, menos abstracta y de perfiles más concretos y sensibles que el alemán, sometiera al poeta a una mayor ascesis lírica.*

*Rilke encuentra en la ventana múltiples motivos líricos: la amada que se fué, la que se asoma en un fulgor de casi eternidad:*

Jamás surge tan bella la amada
como cuando tu alféizar exorna.
Por ti, oh ventana, la encuadrada
ya casi eterna se nos torna.

*La espera:*

Tú, ventana, oh medida de espera
tantas veces colmada
cuando una vida se impacienta entera
hacia otra vida deseada.

*Poemas esencialmente de inspiración amorosa, Rilke se nos muestra en ellos todo lleno de luz y vigor plástico, sin perder nada de esa acuosa sensibilidad para lo invisible y misterioso que le es tan propia.*

*En cuanto a la traducción que ha hecho Gerardo Diego, presenta, a nuestro juicio, una ventaja que es también un inconveniente: Diego ha trasladado, con muy notable sabiduría técnica, la rima y el ritmo grácil y leve de los poemas originales. Pero, a su vez, ello le obliga a cambiar palabras o añadir otras nuevas. Y en Rilke la palabra, por su exactitud lírica, es elemento fundamental. Tal vez hubiéramos preferido una traducción más ajustada al texto, aunque se hubiesen perdido rima y ritmo. Esto, de todos modos, es achaque general en materias de traducción poética, y nunca se acabará de discutir sobre las ventajas e inconvenientes de uno u otro modo de traducir.*

*La edición que ha hecho la Editorial RM. es muy cuidada, avalorándose, además, con las bellas fotografías que lleva cada poema. Se incluye también, en pliego aparte, el original francés de los poemas.*

F. F.-S.

## UNA MUJER SINGULAR

**por JULES ROMAINS. - Ediciones Cid. - Colección Altor. Madrid, 1957. (Traducción de Alfredo Darnell.)**

He aquí una brillante demostración de lo que es el dominio genérico, la actitud para desarrollar una trama novelesca interesante, para intrigar con un procedimiento sencillo y al mismo tiempo un poco teatral, a base de capítulos breves, con mucho diálogo, semejantes, en efecto, a escenas dramáticas. A un joven, en una situación familiar extraña o simplemente incómoda, se le revela que su madre no es tal, sino su madrastra. Comienza a hacer descubrimientos sorprendentes sobre la vida de sus padres, sobre la suya propia y sobre la de aquella un tanto misteriosa mujer... Lo retrospectivo se alía con lo actual en los diálogos de los personajes, llenos de conjeturas e interpretaciones que, a su vez, abren nuevas interrogantes. Si lo que se trata de averiguar fuese de mayor hondura humana, la novela, claro está, sería también de mayor calidad. Pero a veces roza lo novelesco policíaco, aunque, desde luego —y mucho más tratándose de un escritor tan calificado como Ji Romains—, con muchos, sobrios y muy diestros ribetes psicológicos.

En «Una mujer singular», el académico francés Jules Romains hace gala de su maestría de oficio, bien acreditado, por otra parte, en otras novelas de gran empeño, en obras dramáticas conocidas del espectador español, y, sobre todo, los veintisiete tomos de «Los hombres de buena voluntad». Los tipos de esta novela, que se presentan por sí mismos o se recuerdan en las conversaciones, muestran ese claroscuro moral psicológico, en los que la mejor novela francesa contemporánea se muestra tan dúctil y habilidosa.

E. G.-L.

## VIDA Y SENTIDO DE LA POESIA ACTUAL

**por LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE. - Editora Nacional. Libros de actualidad intelectual. - Madrid, 1957.**

¡Qué ancho y penetrante conocimiento de la poesía revela este libro del joven escritor y poeta santanderino! Y no sólo de la poesía española actual, sino también de la universal, cuyas manifestaciones y significación le sirven para mostrarnos uno de los panoramas más completos que, a mi juicio, se han escrito sobre la materia. Ni siquiera se le podría poner a este denso libro el reparillo de que el autor haya agrupado un tanto *a fortiori* los capítulos, lo que, por otra parte, sería lícito, pues se advierte una redacción fluida y total, en la que cada una de las partes ha sido cuidadosamente sopesada.

Rodríguez Alcalde ha llevado a cabo un trabajo más didáctico que polémico, desarrollado con gran serenidad, amplitud de criterio y casi eclecticismo, pero utilísimo no sólo para el enterado —que es difícil serlo tanto como el autor—, sino para el que se halle más distante de la lírica, al cual se le hace una exposición brillante y amena, con multitud de ejemplos que ilustran y aclaran muy significativamente. Cuánta lectura denota esta «Vida y sentido de la poesía actual». Entre sus pocos, pero extensos, capítulos, con valor de verdaderos ensayos, el titulado «De la poesía social al poema en prosa» resulta especialmente interesante e incitante; se hacen en él agudas observaciones sobre la oscuridad de ciertos poetas y la pretensión de claridad de algunos que la confunden con la vulgaridad y la estúpida demagogia. He aquí un párrafo de Rodríguez Alcalde:

«En general, la poesía hermética, oscura y difícil se ha oscurecido, valga la frase, más aún. Al comprender los poetas que su misión era proporcionar a los demás el goce de su creación lírica, y no sibilinas palabras apoyadas en sugestiones oníricas o musicales, tendieron a clarificar su expresión, acompañada muchas veces de los desdeñados ritmo y rima.» Y añade: «Aunque hoy la mayoría de los poemas son perfectamente inteligibles para cualquier lector, el público, demasiado escarmentado por todo lo que ha visto en los anteriores lustros, guarda hacia el poeta —por lo menos en España— una desconfiada prevención, cuando no el más absoluto gesto de indiferencia.»

Esta, como otras muchas indicaciones de Rodríguez Alcalde, invitan a la reflexión, e incluso a la discusión. No compartimos, por ejemplo, el respeto que a él le inspira la pretensión de hacer llegar la poesía a «todos». ¿Quiénes son todos? Ante algunos poemas, muchos nos eliminamos automáticamente de ese vago encasillamiento que, queriendo ser el más amplio y total, resulta, por fácil paradoja, el más angosto y sectario. Frente a la inmensa minoría no cabe poner la necia mayoría, entre otras razones, porque no existe. Algunos poetas que aspiran a acercarse a todos, al hombre sencillo y demás pamplinas, no hacen sino meter mercancía averiada, pasiones pedrestres y, consiguientemente, torpes y confusas expresiones.

Leopoldo Rodríguez Alcalde, autor también de una delicada y emotiva novela, entre otros libros suyos muy meritorios, muestra en «Vida y sentido de la poesía actual» ser uno de los críticos más concienzudos con que podemos contar. (¿Me perdonará Leopoldo que no recuerde el título de su novela? Me acuerdo de su espíritu, que me parece más importante.)

E. G.-L.



## MIRAR AL CIELO ES TU CONDENA

**(Homenaje a Miguel Angel), por CONCHA ZARDOYA. - Insula. - Madrid, 1957.**

Concha Zardoya, poetisa y estudiosa de poesía, hoy profesora en una Universidad norteamericana, nos ofrece en este libro un conjunto de poemas en homenaje al gran artista florentino y universal. Por estas páginas van desfilando, líricamente evocadas, las obras maestras miguelangelescas: el *David*, los *Esclavos*, el *Juicio Final*, la *Creación*, el *Moisés*... Pero no se crea que estos poemas son una serie de estampas más o menos pictóricas o escultóricas, descriptivas, en las que el lenguaje poético trate de imitar la plasticidad de aquellas otras artes. Lo que la autora nos ofrece es como un rosario de momentos líricos, de visiones y significaciones espirituales que le evoca la contemplación de estas obras.

Concha Zardoya busca, a través de la piedra dura de estas estatuas o de la pintura en torbellino del *Juicio Final*, su alma, el alma atormentada y ferviente de su creador y la de todos los hombres que en los personajes del artista se ven retratados. Así, ante el *Esclavo Encadenado*, se exalta una imagen de la condición humana:

*¡Dejaste de ser piedra por ser hombre,*
*encadenado esclavo de la tierra!*
*¡Titán inconsolable, maniatado,*
*mirar, mirar al cielo es tu condena!*

O ante *El Día*, una nueva variación sobre el destino prometeico del hombre:

*Entre el alba y la noche se consuma*
*el titánico esfuerzo de ser hombre,*
*cadena en la cadena de los siglos,*
*gozne y reja de todas las prisiones.*

En otros poemas, es la ardiente personalidad del artista, su lucha interior, lo que se evoca:

*¡Qué tensiones, Miguel, qué dardos altos,*
*qué genios interiores combatías!*
*¡Quemabas, ay, tu fuego sobrehumano*
*de eternidad sediento cada día!*

El dominio de la expresión poética y su calidad lírica evitan a la autora los escollos que presentaba el pie forzado. Con buen sentido, Concha Zardoya ha prescindido en estos sonetos —casi todos lo son— de la consonancia, y aun de la rima misma, en versos asonantes o libres. La efusión lírica, así, encuentra cauce más propio y se evita un rigor *escultórico* que no hubiese sido, tal vez, más que mimetismo barroco. Por otro lado, cierto conceptismo de la expresión se compensa y diluye en la belleza y justeza de la imagen.

F. F.-S.

## NUEVAS TENDENCIAS HACIA LA UNIDAD ECONOMICA DE EUROPA

**por MANUEL FUENTES IRUROZQUI. - Barcelona, 1958.**

*El movimiento de integración europea es un acontecimiento histórico en marcha. No ha llegado a su culminación, que sería el nacimiento de un Superestado, tal vez de un Estado federal, pero ha recorrido ya mucho camino. Desde sus etapas iniciales se han ido creando una serie de organismos europeos cuyas siglas aparecen diariamente en los periódicos (la C.E.E. y el C.C.A., la O.E.C.E. y U.E.P., la C.E.C.A. y alguna más). ¿Qué diablos significa esa cábala? El lector no logra identificar —y no se lo reprochamos, por cierto— las entidades a que esas letras se refieren. ¿Qué hacen o no hacen? Es difícil saberlo.*

*Pues bien: conviene enterarse. Las organizaciones europeas están en funcionamiento y operan de un modo tal que su acción incide sobre nuestras vidas. Ahí está ya en marcha el Mercado Común, por ejemplo. ¡Y qué e*
*plo!*

*El autor del libro que reseña*
*Manuel Fuentes Irurozqui, conc*
*escritor, experto en estas materias*
*ha dado, en poco más de un cent*
*de páginas, una información pre*
*sobre estas cuestiones. No falta*
*gún detalle esencial, lo que per*
*tener a mano, y con suma facil*
*los datos necesarios y muy útiles*
*cierto, no sólo para el profesion*
*directamente interesado en ma*
*económica, sino para el periodista*
*simple lector. Porque se trata de u*
*bro de lectura amena, escrito con*
*tura y claridad, hecho de síntesis*
*ves y eficaces.*

*Pero esto aparte, el autor emite*
*cios valiosos sobre la caracteriz*
*de Europa y acerca de problemas*
*importantes y actuales como el de*
*greso de nuestro país en el Mer*
*Común o en otros posibles organi*
*en proyecto.*

F

## EL ESPIRITU EUROP

**por BENDA, FLORA, SALIS, GUÉHENNO, ROUGEMONT, LUKACS, SPENDER, BERNANOS y JASPERS. - Ediciones Guadarrama. - Madrid, 1957.**

*¡Cuánto se ha dicho y escrito sobre*
*pa! He aquí una significativa muest*
*ello: las conferencias y discusiones q*
*bre el tema arriba apuntado, y dent*
*las «Rencontres Internationales» que*
*nen celebrándose en Ginebra, han s*
*para formar este nutrido y abigarrado*
*men. Como no se me ocurre nada que*
*dir a la polémica y me creo incapaz de*
*ra simulación, es preferible que haga*
*nota descriptiva del contenido del libr*
*dé alguna idea —siempre será remota*
*lector y en general atento o curios*
*estas cuestiones. Julián Benda comienz*
*enumerar las dificultades que se opo*
*la idea de Europa, titulando su ensay*
*conciencia de la unidad europea» y,*
*que sus argumentos no sean sólidos e*
*siones, son siempre claros. Se ve que*
*da es un enamorado de la claridad*
*desconfía por eso de los literatos. M*
*de sus reparos se refieren precisame*
*ciertas apreciaciones que él conside*
*pecíficamente literarias; a su vez, la*
*servaciones de Benda resultan muy*
*mente literarias. Quiero decir que se e*
*como en toda generalización, atribu*
*a la literatura unos rasgos muy de*
*nados y oponiéndolos a los de la ci*
*Su exposición es brillante, pero vulne*
*Tanto que en las réplicas le van con*
*ciendo; por ejemplo, en la de Me*
*Ponty (se recogen en este libro, no só*
*textos de las intervenciones principales*
*los de quienes han intervenido, en di*
*en coloquio, en rectificaciones más*
*nos precisas).*

*¡Qué torneo de oratoria, como se*
*antes! Cuánto ingenio dialéctico. Euro*
*también eso: un grupo de personas q*
*reunen en Ginebra para hablar sobre*
*pa. El ensayo de Francesco Flora se*
*«Espíritu europeo, espíritu universal»*
*ne un aire apologético, de canto, muy*
*y en ocasiones incluso emocionante.*
*R. de Salis, bajo el título «La realida*
*tórica europea», lleva a cabo un t*
*más riguroso. Hay también en estos*
*y conversaciones multitud de implica*
*políticas, como no podía por menos d*
*rrir. Así, por ejemplo, en lo que e*
*Jean Guéhenno. Denis de Rougemont*
*sobre «Europa o el equilibrio de las*
*siones»; Georg Lukacs, sobre «Caracte*
*la democracia europea»; Stephen Sp*
*sobre «El porvenir de Europa desde s*
*sente»... «Europa libre, Europa crist*
*es el tema bajo el que Georges Ber*
*nos muestra su estilo un tanto apoc*
*co, fervoroso y algo desordenado. He*
*unas palabras del trabajo de Karl J*
*«¿Qué es Europa?», que nos parecen*
*ficativas:*

*«Si no queremos citar más que no*
*Europa es la Biblia y la antigüedad.*
*pa es Homero, Esquilo, Sófocles, Eurí*
*es Fidias, es Platón, Aristóteles y Ploti*
*Virgilio y Horacio, es Dante y Shakes*
*es Goethe, Cervantes, Racine, es Leo*
*Rafael, Miguel Angel, Rembrandt,*
*quez, es Bach, Mozart, Beethoven, es*
*tín, Anselmo, Tomás, Nicolás de Cusa*
*noza, Pascal, Rousseau, Kant, Hegel,*
*cerón, Erasmo, Voltaire; Europa está e*
*catedrales, sus palacios y sus ruinas,*
*rusalén, Atenas, Roma, París, Oxford*
*nève, Weimar...»*

*La presentación de Julián Marías*
*a debatir alguna de estas ideas, a*

cierta confusión, en ese tono neutro y eloso propio de un determinado génee ensayismo. Por ejemplo, al final de veintiséis páginas, Marías resume así «tareas apremiantes y sugestivas» que recen a Europa:

rimera: Superar el provincianismo, es , tomar posesión de sí misma; con otras bras, y dando nuevo sentido a una exón tópica, hacer que los franceses, los nos, los ingleses, los alemanes, los esles, los suizos, los suecos, en lugar de europeos fragmentarios, atenidos a su sean europeos cien por cien, haciendo tir en cada una de las naciones la subsia entera de Europa. Segunda: Buscar personalidad histórica unitaria del único modo que ello es posible, en una bioía, hallando su papel propio dentro de dente. Tercera: Inventar desde la soad máxima que hoy existe y en la cual encontramos, el mundo occidental, for- históricas de convivencia —no de inercoexistencia— con esos otros mundos , queramos o no, nos guste o no, están »

e aquí enunciados que parecen claros, dejan a la gente satisfecha, pero que ie sabe en qué consisten ni lo que sigcan de verdad.

E. G.-L.

# ISTORIA DE LA LITERATURA UNIVERSAL

**r MARTIN DE RIQUER y OSE MARIA VALVERDE. - itorial Noguer, S. A. - Barlona, 1957.**

La Historia de la Literatura se estudia r obligación o por afición; rara vez se e por gusto. No sucede lo mismo con la istoria de los hechos humanos, con la istoria sin calificativos, que ésta sí ele leerse por mero placer, y place, por í decirlo, a todo el mundo. ¿Por qué esta ferencia? A nuestro juicio, se debe a que Historia, la Historia de los pueblos, es arración sobre hechos vivos, a menudo apasionantes; en cambio, la Historia literaria viene a ser papel sobre papel, letra que trata de letras, y, por esto mismo, está alejada de vida. Diremos más: es frecuente que esta suerte de obras, en vez de suscitar la curiosidad, de incitar a la lectura de las piezas historiadas, produzca el efecto contrario.

Pues bien: tan lamentable efecto no se da en el presente caso; no cae en ese mortal pecado la *Historia de la Literatura Universal*, escrita, y en trance de serlo, por los catedráticos de la Universidad de Barcelona don Martín de Riquer y don José María Valverde. Lo decimos a la vista del testimonio que nos ofrece el primer tomo de la vasta obra, dedicado al período que va desde la Antigüedad al Renacimiento. Pero digamos, ante todo, que se trata de un volumen de 589 páginas, con gran número de ilustraciones, bien escrito y bien presentado.

No estamos en presencia de una Historia de la Literatura reducida a un catálogo muerto de datos más o menos eruditos. Es algo muy distinto.

Ante todo, las fuentes de la obra no son otros libros de Historia, aunque, por supuesto, el conocimiento de los trabajos similares es tan patente como indispensable. Los autores no hablan de ecos reflejados en la pared de enfrente o en la de más allá. Hablan de sus propias experiencias de lectores, aunque lectores calificadísimos. La materia de que tratan —y lo advierten en el prólogo— no es materia repetida, sino directamente conocida por ellos mismos. Conocida y juzgada conforme a su propia sensibilidad de personas reales, concretas y responsables. Este punto es de suma importancia, y queremos insistir sobre él. Así, es corriente, en manuales extranjeros, cuando tratan, pongamos, de la literatura española, que se eche de ver cómo el autor no está directamente informado. No ha leído las obras originales, y estampa juicios hechos cuyas fuentes son obvias, frecuentemente los más conocidos manuales. Tal es la causa de que se adviertan dilatadas lagunas y el criterio aparezca estereotipado o deslavazado. No han devuelto este proceder los señores Riquer y Valverde, al estudiar las literaturas extranjeras. Se han cuidado, por el contrario, de adquirir un conocimiento efectivo y de primera mano, y citan los fragmentos originales en traducción propia.

Esta conducta hace que su *Historia* no sea una Historia de Historias, sino expresión de algo vivido, sentido personalmente. «De aquí que quizá sorprenda... —escriben en el prólogo— la *modernidad* de la visión crítica: se hablará de Homero con la misma vivacidad que si fuera de nuestro siglo; de James Joyce, como si fuera elisabetiano...» No es sólo que las grandes obras sean, hasta cierto punto, intemporales, sino que, por otra parte, así sienten y piensan los autores al enfrentarse con sus temas. Nos dan su juicio. Pero esto parece implicar un posible riesgo: el de que la obra no sea una obra de información completa y «objetiva» (en literatura, la objetividad quiere decir ajuste a patrones de juicio muy difundidos). Contra este escollo se han prevenido los autores, al recoger, en todo caso, las obras capitales con los criterios «ortodoxos» de valoración, y al cuidarse de suministrar al lector una información lo más completa posible.

De este modo, ha resultado un bello trabajo, una obra de lectura que se sigue con gusto, y, a la par, un recurso de información y de consulta que no carece de nada esencial, dentro de sus límites naturales y peculiares.

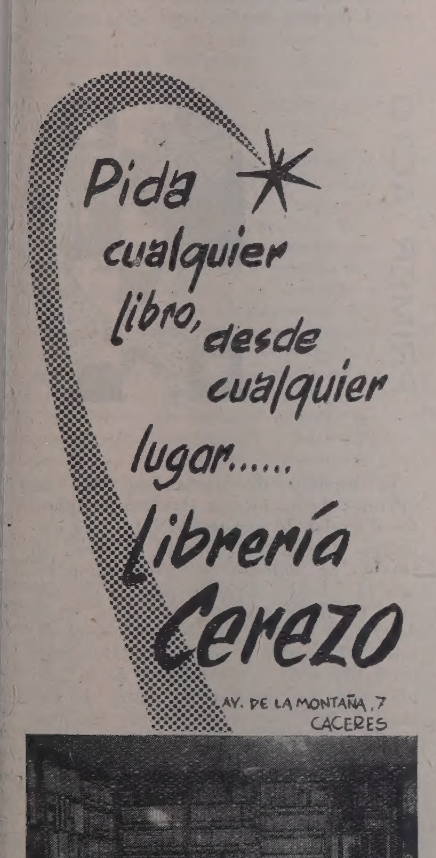
Ahora bien: ¿en qué medida estamos en presencia de una Historia de la literatura *universal*? La universalidad parece implicar la pretensión de abarcarlo todo, cuando menos, de abarcar a todas las literaturas importantes de la Humanidad. Pero ningún ser humano conoce de primera mano todo cuanto se ha escrito en el mundo, aunque sean únicamente las obras de importancia. Este joven mundo va siendo relativamente viejo (no tanto como se cree) y es demasiado vasto, aunque se pueda recorrer hoy a velocidades siderales. Los autores tenían que limitarse a las obras que ellos conocen, en su idioma original o, cuando menos, en traducciones dignas de fe. Este criterio podría restringir el espacio concedido a las literaturas exóticas, no occidentales, como ha sucedido para algunas de ellas. Empero, los señores Riquer y Valverde han concedido, por supuesto, importantes capítulos a las literaturas sánscrita, hebrea y árabe, y advierten que, de un modo «oblicuo», tratarán, asimismo, de las letras chinas y japonesas, aunque «sólo en nuestro tiempo han empezado a hacérsenos presentes, y aun esto de modo muy relativo e indirecto, sin que sepamos bien —entre otras cosas, por la radical diversidad de estructura lingüística— en qué medida estamos percibiendo algo de la propia belleza del original a través de las posibles contribuciones del traductor —por ejemplo, en las magníficas versiones de los antiguos poetas chinos, hechas por Ezra Pound, que tampoco sabía chino—». Pero aun hecha esta honrada salvedad, la obra que comentamos será siempre una de las mejores Historias de su género, especialmente para la Antigüedad greco-latina y la cultura occidental.

A propósito de «cultura occidental», nos ha sorprendido que, en las primeras líneas, se hable de la literatura védica como «primeras manifestaciones de nuestra cultura occidental». Aquí, probablemente, se ha producido una contaminación poco afortunada entre dos conceptos heterogéneos, el de «cultura occidental», que es únicamente —en cuanto nosotros podemos saber— la propia de la civilización europea, sucesora de la greco-latina, y «literaturas indoeuropeas», en cuyo amplio concepto podrían entrar juntas —aunque no del todo bien avenidas— las letras occidentales y las de lengua sánscrita de la India.

Acaso otras personas más conocedoras del asunto y más calificadas que nosotros pueden poner algún otro reparo. Y no dudamos de que, como sucede siempre, los nacionales de tal o cual país se creerán postergados o injustamente excluídos. Es inevitable, porque la fortuna de los productos literarios es tan caprichosa e injusta, a menudo, como la de los seres humanos. Existe, en alguna parte, un *limbo* donde vagan millares de criaturas literarias condenadas, porque sí, a la sombra. ¿Pero qué hacer? El trato que se da a las zonas periféricas de una cultura suele ser desatento, y peor aún si se trata de pueblos cuyas lenguas no son universales. Estamos persuadidos de que los pueblos de lenguas no universales han de poseer valores literarios desconocidos, y, sin embargo, superiores, tal vez, a obras prestigiosas de las naciones que forman el núcleo de una civilización dominante. A la literatura la acredita y la difunde, más que el mérito, el poder u otros factores accesorios, por lo mismo que los patrones de estimación son subjetivos, variables, y a menudo arbitrarios.

Pero, en todo caso, Martín de Riquer y José María Valverde han realizado su trabajo con conciencia y en una forma sugestiva que no es nada común en el género. Por su parte, los editores han cuidado su cometido con una presentación generosa y excelente.

A. F. S.




# FICHAS DE LITERATURA ALEMANA CONTEMPORANEA

## 2. STEPHAN HERMLIN

*Stephan Hermlin es, sin duda, el más grande de los poetas alemanes vivos. Tanto cuando mantiene un rígido cuidado de la forma y de la rima como cuando sus poemas adquieren maneras más libres y elásticas, predomina en Hermlin una musicalidad y una belleza rítmica extraordinarias. Desde sus primeras «Baladas» hasta las últimas obras, la expresividad sonora de los versos de Hermlin es admirable.*

*En sus poemas late una fogosidad próxima a la épica, en la que, no obstante, lo lírico está siempre presente, reforzando y profundizando los grandes rasgos épicos. Porque la temática de Stephan Hermlin tiende siempre hacia valores generales y evita los problemas puramente subjetivos si no van encuadrados en esa generalización.*

*Otro carácter saliente de la poesía de Hermlin es su contenido histórico y concreto, su vinculación al momento presente con todas sus complejas circunstancias.*

*Stephan Hermlin nace en Chemnitz (hoy Karl-Marx-Stadt), en 1915. Desde 1936 residió fuera de Alemania (viajes por Austria, Italia, Cercano Oriente, Inglaterra, Francia). Después de la guerra residió en Francfort, y posteriormente en Berlín.*

*Sus obras más importantes son, en poesía: «Doce baladas» (1944), «Las rutas del miedo» (1946), «Veintidós baladas» (1947), «Oratorio de Mansfeld» (1950) y «El vuelo de la paloma» (1952). En prosa: «Dos narraciones», «Tiempo de comunidad» (1950), «Proximidad lejana» (1954).*

*Ha traducido numerosas obras extranjeras, entre ellas el «Elseneur», de Courtade.*

*En 1948 recibió el Premio Heine, y el Premio Nacional de Literatura en dos ocasiones: 1950 y 1954. Es miembro de la Academia Alemana.*

*Traducimos a continuación, como muestra de la poesía de Hermlin, algunas estrofas de una de sus más célebres «Baladas»:*

«Entre los pastores de la noche y el pueblo perdido de las sirenas
desde los valles donde la tempestad gime y el dulce coro de los delfines
hasta las ciudades humeantes que se apoyan en el borde de las tinieblas
y a las que el puño de hierro de sus dueños empujó a la corrupción;
entre los pastores de la noche y el pueblo perdido de las sirenas

se dice un nombre —si pudiéramos daros sus posibilidades
sólo a todos vosotros, hermanos en las sombras del tiempo nuestro,
sus lágrimas, su sonrisa: la pendiente de nuestra vida entera
y el tambor gigante que nos llama por la noche—
¡ah, si pudiéramos daros todo esto, sólo a vosotros!

... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...

¡Oh sus lágrimas! ¡Tú, sonrisa! ¡Tú, pendiente de nuestra vida entera!
¡Cómo os hundís en nosotros y tentáis nuestra debilidad!
¡Cómo se estremecen en nosotros los ensueños con aletazos florecientes!
¡Cómo la mano temerosa despierta repentina a su empuje estremecedor!
¡Oh sus lágrimas! ¡Tú, sonrisa! ¡Tú, pendiente de nuestra vida entera!»

R. B.

# Premio "BIBLIOTECA BREVE"

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A., nos comunica que habiendo recibido algunas cartas de escritores importantes que desean concurrir al Premio «Biblioteca Breve», y con tal objeto solicitan un plazo adicional para ultimar sus manuscritos, ha decidido acceder a dichas peticiones y prorrogar el plazo de admisión de originales estipulado en la base 6.ª hasta el día 31 de marzo de 1958.

## Consideraciones sobre la crítica

*(Viene de la pág. 9.)*

*de desarrollo, el mercantilismo de baja estofa imperante en el orbe artístico, la falta de armonía entre enormes sectores del arte, la ciencia, la técnica y las formas de vida, hacen intolerable cualquier clase de deserción al existir aquella «compacta solidaridad» de que nos hablaba Ortega. Así, pues, se trata de obtener la primacía de un temple moral, una conducta.*

*Ha costado tanto trabajo conseguir la libertad idiomática del arte actual, que muchos artistas y críticos —habiendo luchado bravamente para conseguirla— han visto en ella un fin. Sentíanse justificados al batallar por un «medio», pero carecían de la mínima exigencia necesaria para ver cuán corta y superficial era su posición. Iban vestidos con los ropajes convencionales del revolucionario, pero esa exterioridad encubría frecuentemente a conformistas de la peor especie.*

*Queramos o no, estamos metidos en la aventura espectacular de una época transicional. La transitoriedad e historicidad del hombre, considerando los límites máximos de su autodeterminación, le hacen vivir en crisis constante. Pero en el tiempo humano hay momentos donde se agudizan los peligros o son imprescindibles las decisiones, pues el fracaso del contorno destruye las posibilidades de salvación individual. En tal sentido, pertenecemos a un mundo de fracasados.*

*VALE LA PENA REPETIRLO: LO que importa es el hombre, su plenitud, su entereza, el que pueda conseguirse a sí mismo, producto de una suprema concordancia entre el «ser» y el «querer ser». Desde este punto de vista, sería ocioso intentar el arte antes de hacer el hombre, si no fuera porque la empresa artística puede contribuir a esa edificación. A veces contemplamos la realización de bellos y heroicos intentos que inquieren la síntesis de «nuestro estilo» entre tormentas, confusiones y tensiones contrapuestas. En otros momentos, audacias experimentales emprenden caminos inéditos. Acaso suceda que algún acontecer distante y distinto ofrezca posibilidades insospechadas. Pues bien, si lo que precisamos son diagnósticos y rutas hacia la integración, en ellos estará el mejor horizonte de la crítica para crear y servir.*

V. A. C.

# Noticias

### CONVERSACIONES CINEMATOGRAFICAS

Patrocinadas por la Casa de la Cultura de Cáceres, se prevé, para el próximo mes de mayo, la celebración de las II Conversaciones Cinematográficas Nacionales en la citada ciudad extremeña. Los temas a tratar, entresacados del temario provisional que se nos envía, son: 1.º *Informe general y propósito.* 2.º *Tema y estilos.* 3.º *Economía y expansión.* 4.º *Coyuntura intelectual.* 5.º *Coyuntura sociológica* (industriales y público). 6.º *El cine en la enseñanza.* 7.º *El autor cinematográfico.* 8.º *Cine y moral.* 9.º *Formación profesional.* 10.º *Organización.* 11.º *Cine infantil y juvenil.* Y, como temas de información: Cine y T. V. en Estados Unidos, Festivales internacionales, Dreyer - Bresson - Fellini, Cine oriental, Cine español y Cine publicitario. Intervendrán en estas segundas conversaciones, en calidad de conferenciantes o ponentes, las mismas personas que intervinieron en las primeras conversaciones celebradas hace dos años en Salamanca: García Escudero, Bardem, Landáburu (S. J.), Muñoz Suay, Pérez Lozano, Berlanga, Ducay, Cobos, Vizcaíno, Atienza, Fernán Gómez, Rabanal Taylor, Gómez Maesso, Amalio López, Martín Patino y Baena.

### HOMENAJE A JARDIEL PONCELA

En los días del corriente mes de marzo tendrá lugar, en el Colegio Mayor Hispanoamericano «Nuestra Señora de Guadalupe», un curso-coloquio en homenaje a Enrique Jardiel Poncela. El curso constará de cuatro conferencias, a cargo de Rafael Flórez, Angel Suils, Manuel Serrano Castelló y Alfredo Marquerie, que estudiarán diversos temas en relación con el autor desaparecido (su teatro, su novela, el cine, la locura en sus obras, la crítica...). El curso finalizará con una representación fragmentada de «Cuatro corazones con freno y marcha atrás».




## LA PINTURA DE DIEGO RIVERA

«Rivera ha muerto. ¿Permanecerá su pintura? He aquí una pregunta que surge sobre todas las polémicas que ha levantado uno de los pintores más discutidos de nuestra época.»

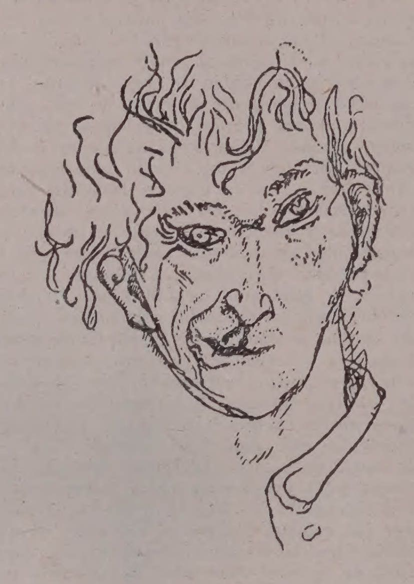
Con estas palabras comienza el trabajo que Luis Borobio dedica al pintor mejicano Diego Rivera, recientemente fallecido, en el número de enero 1958 de la revista «Nuestro Tiempo».

Hablando de los murales del pintor, prosigue Borobio: «Yo, algunas veces, he pensado: Estos murales gigantescos, ¿serán verdaderamente grandiosos, o serán, simplemente, muy grandes? Porque es indudable que, a veces, la grandiosidad no está en la pintura, sino en el muro.» Rivera «destroza la pureza del muro con el volumen de sus desmedidas esculturas pintadas, a las que, como Miguel Angel, infunde un peso agobiador; pero no sabe mantener ese peso dentro del profundo respeto arquitectónico y estructural que tenía el florentino. Tampoco crea ambientes. Es más, invade los ambientes existentes con sus composiciones abrumadoras que cargan el aire y acongojan los espíritus. No se ve por ninguna parte esa intención plástica que ha presidido siempre todas las obras maestras». Rivera es fundamentalmente un «expresionista narrativo», y no «plástico». «Su pintura es una pintura de tesis, de *argumento*... Y es precisamente este *argumento* la causa del gran éxito de Rivera. Y uno de sus principales méritos consiste en haber sabido desterrar de su pintura toda la empalagosa frialdad académica del Realismo Socialista preconizado por Moscú, sin ser traidor al credo de su partido, y sin caer —como Picasso y Matisse— en desgracia de Rusia... Porque Rivera tiene, indudablemente, cosas que decir, y su pintura está en perfecta consonancia con las tesis que defiende.» Haciendo un paralelo entre Picasso y Rivera, dice Borobio que «así como Rivera es un revolucionario dedicado a la pintura, Picasso es un pintor que se dedica a la revolución». Por otra parte, «la revolución de Rivera es una revo-



lución histórica, política, social. La de Picasso está encuadrada totalmente en el campo estético». Termina Borobio su lúcido estudio resumiendo: «Los dos valores más importantes de los murales de Rivera son: el *argumento* y el tamaño. El primero es un valor totalmente ajeno a la pintura. El segundo, no; pero no depende del pintor, sino de la pared.»

Digamos finalmente que «Nuestro Tiempo», que edita el Estudio General de Navarra, bajo la dirección de Antonio Fontán, es una revista de cuidada, si modesta, presentación, y contenido excelente, cuyos colaboradores suelen tratar con solvencia de toda clase de temas culturales. En el número que reseñamos se incluyen, además del señalado, otros interesantes trabajos, como «Primeros cristianos y orden temporal», de José Orlandis; «Los equívocos del antiamericanismo», de Jorge Collar; «Consecuencias políticas y científicas del Sputnik», por Juan Roger, y muchos otros comentarios sobre temas de actualidad cultural y política.



## CONVERSACION CON MARC CHAGALL

*«Vine a Francia porque sentía que este país era mi verdadera patria, porque es sólo en París, y en Francia, donde me siento verdaderamente libre en tanto que pintor de la luz y del color. En Rusia, los pintores sólo muy raramente han desarrollado un auténtico sentido del color.»*

*Son, éstas, palabras del pintor ruso Marc Chagall, en conversación con el escritor francés Edouard Roditi, que publica la revista «Preuves», de París, en su número de febrero 1958. Chagall, nacido en 1887, de familia judía, en la ciudad rusa de Vitebsk, se trasladó en 1910 a París, y salvo una estancia en su patria de ocho años —1914 a 1922—, ha vivido siempre en la Europa occidental y particularmente en Francia. Pintor muy «individual» en sus concepciones, fuertemente apegado a los recuerdos de su ciudad natal y de su raza, ha conseguido, sin embargo, asimilarse a la pintura parisina y occidental, de la que hoy es uno de los más ilustres maestros.*

*Del mismo número de «Preuves», revista de notoria calidad que se edita bajo los auspicios del «Congreso para la Libertad de la Cultura», destacamos: Unas agudas reflexiones del ex embajador norteamericano en Moscú, George F. Kennan, sobre la crisis en el Oriente Medio; «Viaje por Italia», de Guido Piovene; una «Carta a Manès Sperber: sobre la derecha y la izquierda», de Jean Grenier, y «Ojeada sobre el Japón», del gran poeta inglés Stephen Spender. Continúa, muy interesante, la sección abierta bajo el epígrafe «Por qué soy europeo».*

## LETTRES NOUVELLES

*Del número de febrero 1958 de esta gran revista literaria parisina, destacamos: el relato «Le Cheval», de Claude Simon; una serie de poemas japoneses modernos; otros franceses, de Henri Calet; un estudio de Olivier de Magny sobre el extraño poeta inglés del siglo XIX, Gerard Manley Hopkins, y otro de Jacques Charpier sobre «Valery et la Parque»; unas interesantes reflexiones de Kostas Axelos sobre los últimos escritos filosóficos de Heidegger; y el final del relato «Drôle d'enterrement», del novelista húngaro Tibor Dery. Una «Carta de Budapest» habla precisamente del proceso seguido por el Gobierno Kadar contra Dery y sus tres compañeros Tardos, Hay y Zelk, condenados a penas que oscilan entre los dos y los nueve años (a Dery). Según el anónimo comunicante de Budapest, los cuatro escritores, particularmente Dery, que cuenta ya sesenta y seis años, mantuvieron en la causa una insobornable actitud, negando su culpabilidad y haciendo la defensa de la revolución húngara. Según la misma carta, ciertos rumores que corren por Budapest señalan la posibilidad de que el próximo encausado sea el filósofo marxista Gyorgy Lukacs.*

## ASOMANTE

«Asomante», revista universitaria de Puerto Rico, dedica su número correspondiente al segundo trimestre de 1957 en homenaje a Juan Ramón Jiménez. Colaboran: Federico de Onís, Ricardo Gullón, Cintio Vitier, Jorge Guillén, Frieda Schultz de Mantovani, Luis Hernández Aquino, Armando Rojo León, Germán Arciniegas, Manuel García Blanco, y otros.

## PUNTA EUROPA

En su número de enero 1958, «Punta Europa» incluye dos largos ensayos: uno, del Director, Vicente Marrero, sobre «El régimen representativo y los partidos accidentales», y otro, de Millán Puelles, sobre «El quehacer del espíritu en la Historia». Como colaboración literaria, aparecen un poema de Carlos Murciano y dos cuentos de Medardo Fraile y Carmen Grau. La revista se completa con sus varias secciones de comentarios, sobre cuestiones literarias, económicas y sociales, artísticas...

## VERTICE

En el número de diciembre 1957 de «Vértice», revista portuguesa que se edita en Coimbra, el escritor y poeta ruso Boris Pasternak escribe sobre sus traducciones al ruso del teatro de Shakespeare. En el mismo número, una versión del drama de Strindberg «El Holandés». Y en las páginas de crítica, una reseña de la exposición del pintor español Fermín Santos, en Lisboa.

## PRIMER ACTO



El número de noviembre 1957 de «Primer Acto» inserta el texto completo de «La piel de nuestros dientes», el discutido drama de Thorton Wilder, en versión de Antonio de Cabo, quien relata el estreno, dirigido por él, de esta obra en Barcelona, en 1950. José María de Quinto escribe, en el mismo número, sobre «Tragedia y culpa». Alfonso Sastre habla, muy confusamente, de su propia obra. Un estudio del teatro de Camus. E información teatral de las provincias y del Extranjero.

## KETAMA

«Ketama», suplemento literario de «Tamuda», es una revista de poesía bilingüe (español y árabe) que se publica —no sabemos si aún— en Tetuán, bajo la dirección de Jacinto López Gorgé. En el número que ahora nos llega, de junio de 1957, aparecen poemas de Luis Felipe Vivanco, Arturo Serrano Plaja, Bartolomé Lloréns y Manuel Molina, así como traducciones de los poetas libaneses contemporáneos Nasib Arida, Said Aql, Nadra Haddad y Safiq Maluf. En árabe, poemas traducidos de Baudelaire y L. F. Vivanco, y textos de Mohammad Sabbag y Rachid Salim al Juri.

# EL ARTE RUPESTRE EN EUROPA

Por HERBERT KÜHN

## “...s ha abierto los ojos a los ...blemas de nuestro tiempo”

...te es un libro que trata de un pa... muy remoto, un pasado que se ...a hace más de cincuenta mil años, ... llega mucho más cerca de nosotros ...o que pudiera creerse.

Pero qué interés —aparte el puro ...r, además del afán de ciencia— tiene ... nosotros la materia de este libro? ...s bien, esta obra no nos habla de ...s y de cosas desvinculadas de nues... vidas. Se refiere a nuestras vidas ...ales, precisamente, pues si bien el ...érito es inabordable, no todo lo que ...o vigencia en tiempos remotos ha de... de tenerla, y hay voces y ecos que ...en resonando y llamándonos desde ... pozo de los tiempos. La Prehistoria ... aún aquí. Está, ante todo, en las ...ígenes de las cavernas —nuestras con...poráneas, ya que han persistido y ...demos verlas— y su lenguaje, un len...je surgido del alma de aquellos muer... que las pintaron, tiene sentido para ...otros; está en las conmovedoras hue... de los pies de aquellos hombres que ...laron, en sus míticas ceremonias, ...e las figuras de bisontes y caballos ...gicos, dibujadas en la entraña de las ...cas, en ocultas cuevas, y la emoción ... los lejanos bailarines nos es asequi..., podemos captarla por simpatía, y ... siquiera es diferente, en su esencia, ... nuestras propias emociones.

Es más: el sentido mágico, misterioso ...también peligroso de esas pinturas ru...stres persiste aún hoy. El profesor ...ühn ha registrado, en España y en ...candinavia, y en los campesinos de ...s lugares donde hay representaciones ...ctóricas de la Prehistoria, el mismo ...iedo a esas imágenes, un miedo no ...uy diferente del que sintieron los ...mbres del paleolítico superior.

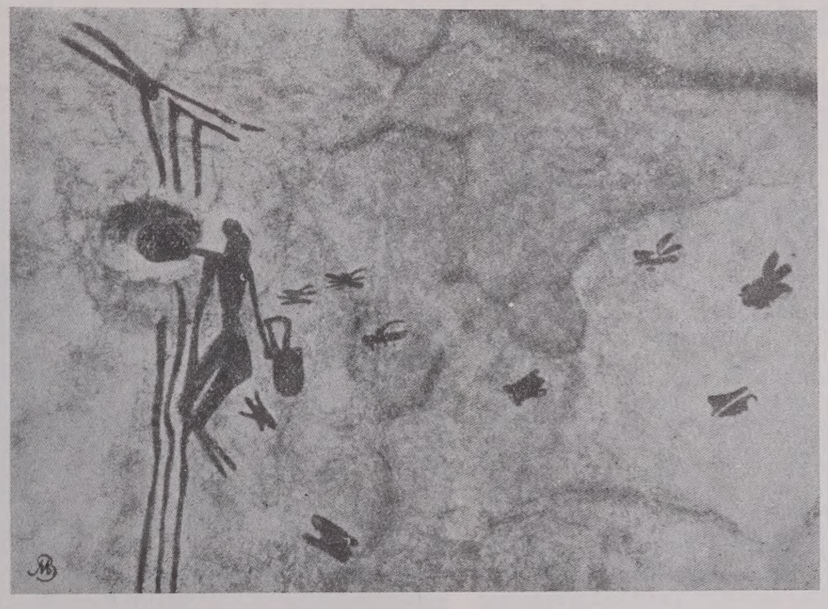
El profesor Kühn insiste, precisamen..., en su bella obra acerca de la conti...uidad, nunca rota del todo, entre los ...rimitivos pintores y nosotros. Ante ...do, observamos que las pinturas pa...olíticas europeas hablan a nuestra sen...bilidad familiarmente; en cambio, el ...rte de los indígenas africanos de hoy ... el arte de Oriente, nos parecen mucho ...ás ajenos. El dios Thorn, cuya influen...a aun palpita en nuestros destinos ac...ales y mueve ciertos actos de los pue...los del Norte de Europa, aparece ya, ...on su martillo enarbolado y su rueda, ...n las cuevas escandinavas, tal como ha...ría de manifestarse dos mil años más ...arde en los *Eddas*.

Los dos grandes focos del arte pre...istórico son España y Escandinavia. En ...mbos extremos de Europa se trata del ...mismo arte y se desarrolla en la misma ...orma. En el transcurso de cuatrocientos ... quinientos siglos, pasa del realismo ...bjetivista a la simbología abstracta y ...ubjetiva. Este latido, desde la objetivi...dad, desde el mundo, al corazón y el ...alma o la conciencia del hombre, se da ...constantemente. El profesor Kühn lo ...encuentra en nuestra misma época, y ...habla del objetivismo del pensamiento ...en el siglo XIX —filosofía positivista, ...neokantismo—, seguido por una vuelta ...a las esencias y a la afirmación de los ...signos de la conciencia humana, con ...Husserl, Scheler, Driesh, Jaspers, Hei...degger, y añadiremos nosotros, Unamu...no, y toda una nueva sensibilidad de ...este tiempo que estamos viviendo. «Han ...sido las representaciones rupestres pre...históricas las que nos han abierto los ...ojos a los problemas de nuestro tiempo», ...escribe el profesor Kühn.

...Un mismo arte en España y en Es...candinavia. Pero un arte diferente tam...bién, y cuyo influjo perdura aún en estos ...matices distintos: en España se afirma ...el culto de la Gran Madre, propio de ...los pueblos agricultores (la Tierra fe...cunda y fecundada), y en el Norte pre...valece, como es propio de pueblos caza...dores, la sensibilidad orientada hacia el Gran Padre.



*Friso de los ciervos nadando. Pintura en negro. Lascaux, Dordoña.*



*La recolección de la miel. Pintura en rojo. Cueva de la Araña. Bicorp, Valencia.*

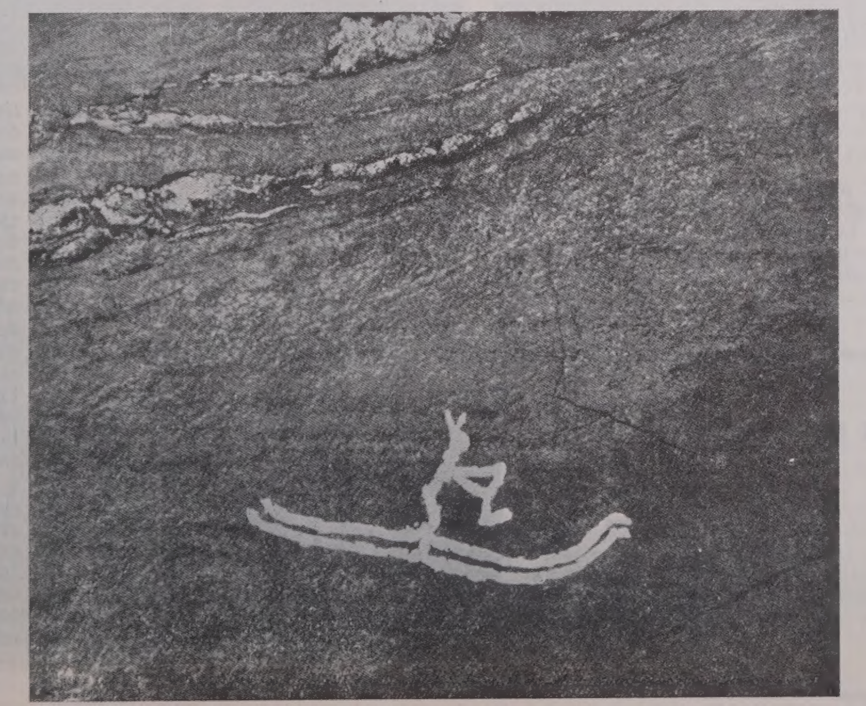
Este libro del profesor Kühn, como se advertirá, vivifica el arte prehistórico, injertándolo e incorporándolo, con un interés actual, en nuestra existencia de hombres vivos, de hombres de hoy.

En el aspecto puramente arqueológico, el profesor Kühn goza de la máxima autoridad. La versión al español ha sido propuesta a los editores por el profesor Luis Pericot, de la Universidad de Barcelona, que escribe el prólogo. La traducción la hizo el profesor Francisco Jordá, director del Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Diputación de Oviedo, de la obra original *Die Felsbilder Europas*. Pero, además, el competente arqueólogo español completó la obra, poniéndola al día, pues desde el año 1952, en que fué publicada, la arqueología se ha enriquecido con importantes y significativos descubrimientos (las cosas del pasado andan, a veces, muy de prisa, aunque uno crea que no se mueven o van despacio).

Los editores —Seix Barral— han hecho un trabajo digno de su reputación. El aspecto tipográfico es correcto, y las reproducciones de las pinturas y de los relieves, magnífico.

A. F. S.

*Hombre sobre esquís. Rödöy, Tjötta. Nordland.*



# DOCE HOMBRES...

(*Viene de la página 28.*)

*porque éstos son una amenaza para la sociedad y porque si muere uno de éstos —inocente o culpable, es lo mismo— siempre será un escarmiento. El agente de bolsa (E. G. Marshall) es un hombre frío y «racionalista» que a toda costa quiere ser imparcial. El propietario de una mensajería (Lee J. Cobb), el último en dar el brazo a torcer, es un hombre violento, rencoroso y de nervios desequilibrados que no le importaría ajusticiar por su propia mano al acusado; tal pasión se justifica por un drama familiar relacionado con su hijo.*

*Al final es consolador y hermoso ver cómo triunfa la justicia. Cuando el arquitecto abandona la sala donde se ha celebrado la pugna, la contempla como si se tratase de un soledoso campo de batalla al término de ésta.*

*Cinematográficamente, la película está plenamente lograda. Los encuadres amplios o reducidos, los escorzos en primer término, los sobrios movimientos de cámara y el montaje largo son en todo momento adecuados. El film pertenece a una clase de cine en el que las palabras casi no cesan, pero que apenas tendrían sentido sin la presencia de la imagen donde nacen o el silencio que a veces acompaña a las situaciones. Es cine, por tanto. Un cine descubierto en parte por la televisión y el neorrealismo.*

*La acción transcurre de un tirón, sin fundidos y encadenados. Los doce personajes son de una gran naturalidad, y en su aspecto físico son tales como aparecerían en la realidad: con sus arrugas, el gris de sus barbas rasuradas y sus calvas incipientes. No se ha utilizado maquillaje alguno; por eso se puede sostener el plano cuando Henry Fonda se enjuga la cara recién mojada. El ambiente de la sala es de una gran justeza. El calor, la falta de luz, debida a la tormenta que se avecina, la tormenta misma, juegan un importante papel dramático. Y se utiliza sabiamente, también en un sentido dramático, el perchero donde cada uno de los jurados cuelga su chaqueta, el recipiente del agua, el ventilador, el lavabo... Precisamente el desencadenamiento de la tormenta y el funcionamiento del ventilador, cuando los votos en favor de la inocencia o de la culpabilidad del muchacho están empatados a seis, adquieren un valor de símbolo, ya que los allí reunidos se sienten como aliviados por el refrescamiento que proporciona la tormenta y el aire que desprende el ventilador, constituyendo, a su vez, un buen augurio de que al final se hará justicia. Y es que se siente respirar a aquellos hombres, sobre todo al viajante de comercio jugueteando con el ventilador y al profesor de colegio cuando habla jovialmente al silencioso arquitecto, junto a la ventana, de cara a la lluvia.*

*Unicamente cabe hacer dos objeciones, debidas a un sensacionalismo o melodramatismo innecesario. Nos referimos al momento en que el hombre violento —el dueño de la mensajería— reconstruye con tal pasión el modo de apuñalar a un individuo en la persona del hombre que votó desde un principio inocente —el arquitecto— que hace exclamar a los demás: «¡Qué va a hacer usted!» Con que hubiera pronunciado tal frase el más pusilánime, por ejemplo, el empleado de banca, hubiera bastado. El melodramatismo corresponde a la escena final, cuando el hombre violento, que no se da por vencido, hace trizas el retrato de su hijo, al tiempo que rompe en sollozos histéricos. La presencia casual de la fotografía sobre la mesa hubiera sido suficiente para acusar su terquedad morbosa y su prejuicio pasional ante los compañeros. De todos modos, este personaje, por esa circunstancia que se nos antoja rebuscada, resulta un tanto melodramático y convencional.*

*Esta película ha sido posible gracias a la producción independiente; hoy por hoy, la mejor fórmula para producir buen cine. Los productores han sido, en la presente ocasión, el actor principal, Henry Fonda, y el director del film, Sidney Lumet.*

Miguel BUÑUEL

# HABLE USTED

Lo más serio que tiene el hombre, lo que da idea de su alma, es su *juicio libre*. El que juzga, se «explica», y al juzgar, se califica... Nosotros queremos saber cuál es el juicio de nuestros lectores —aunque, por ser lectores de INDICE, lo conocemos en alguna medida—. Pero hasta ahora, en general, es INDICE quien habla, no el que nos lee.

Como INDICE es una familia extensa —familia en el orden ideológico, es decir, ético—, queremos que, en lo posible, nos conozcamos unos a otros, para que el conocimiento nos ligue por convicción o concordancia, y no sólo por coincidencia...

Vamos a someter unas preguntas a nuestros lectores. Las respuestas tendrán alta significación, al objeto de entendernos y «cualificarnos». Se publicarán, resumidas, en un texto que abarcará una cuartilla. Cada número publicaremos 16 ó 24, en dos páginas del encarte en color, divididas al efecto en tantas cuadrículas como respuestas.

Nos resta aclarar que la pregunta última formulada por INDICE tiene un signo positivo y muy preciso. Decimos «concordar», no convivir o cohabitar. Porque el hábito de vivir juntos, coestando —conviviendo—, carece de sentido moral, de intencionalidad, y en términos políticos suele emplearse como una trampa o un anzuelo... «Concordar» es lo contrario: se concuerda por el corazón, y sólo así; por ahí se convive. Lo que queremos averiguar en INDICE —siendo sus lectores un «índice» de buena parte de la conciencia española— es en qué medida y con qué fuerza concordamos, somos *uno* espiritualmente, y en qué medida nos dividimos o disgregamos guerrilleramente.

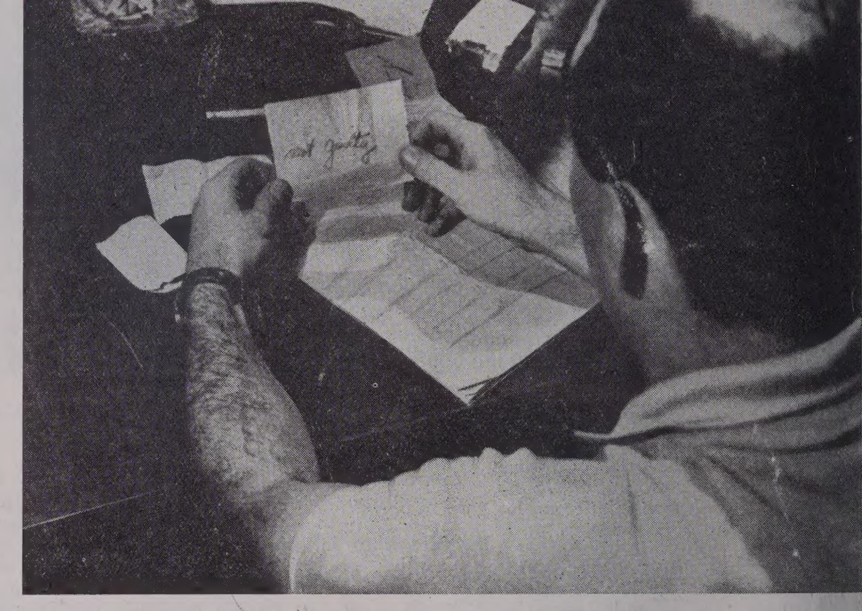
Las respuestas que se solicitan exigen, pues, ser contestadas en términos de solvencia y corrección mental. De ser así, a esta encuesta le cabe un valor polémico y congregante de importancia notable. Conviene el juicio de los sencillos y limpios de cabeza, que tienen fe en la perfectibilidad de las ideas y la conducta, en la vida. Los «avisados» no van a contestar. Pero ellos se quedarán al margen... Como de costumbre.

## PREGUNTAS

**1. ¿Qué autores son lectura habitual de usted, y cuáles predilectos? (españoles y extranjeros).—2. Temas y actitudes de INDICE que le parecen abiertamente bien.—3. ¿En qué ocasiones, y por qué, ha sentido el deseo vehemente de abandonar la Revista?—4. ¿Le parece justo que incluyamos en nuestras páginas autores jóvenes, noveles, o preferirá que insistamos en ciertos autores conocidos, de renombre?—5. ¿Tiene afición por la música? (modalidad y compositores).—6. Si fuese usted el Director, ¿a qué dedicaría atención preferente? (TEMAS: españoles o extranjeros. MATERIAS: arte, política, letras, música, ciencia, teatro, cine, poesía...).—7. ¿Bajo qué lema concibe la concordancia política; en qué juicio la resumiría usted?**

NOTA.—Se publicarán los nombres y el lugar de cada lector que envíe su cuartilla como cabecera o firma de la misma, pero no las señas particulares, salvo a petición propia. Sin embargo, en la carta de remisión, sí deben venir esas señas. Sin tal requisito —que impide el anonimato—, no se hará pública la respuesta a que corresponda. En el caso de que algunos lectores prefieran que su texto se publique sólo con iniciales, junto al lugar de procedencia, pueden hacerlo constar así. Se les respetará tal deseo, pero no en la carta de remisión, repetimos.

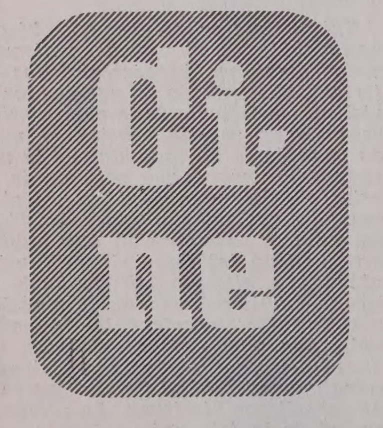
# DOCE HOMBRES SIN PIEDAD



*Este* film, *como «Marty», procede de una obra representada en la televisión norteamericana. Sus autores —jóvenes— también proceden de la T. V. El guionista, Reginald Rose, como escritor, y el director, Sidney Lumet, como realizador. Ambos, pues, se han forjado en la T. V. y esto explica la rareza cinematográfica del* film *que nos preocupa. De ahí también la elección del tema y su consiguiente escenario: las deliberaciones de un jurado encerrado en una sala de un palacio de justicia, concretamente de un palacio de justicia de Nueva York.*

*Los doce hombres reunidos allí democráticamente (uno de los jurados, precisamente, hace un canto a la democracia por permitirles tales obligaciones de ciudadanía) son la representación de toda una sociedad, la sociedad de nuestros días. De esos doce hombres sólo uno tiene afán de justicia, el resto está caracterizado por sus pasiones particulares o prejuicios personales y, sobre todo, por la irresponsabilidad o inconsciencia, que, al fin y a la postre, es lo que predomina en la sociedad, ya sea ésta pueblo o clase rectora...*

*Aparte de esto, en el* film *está implícita una vista de la causa que es puro trámite judicial, pero capaz de condenar a muerte al acusado, en la que sobresale la desgana del abogado defensor —nombrado de oficio—, la ligereza del fiscal y la pasividad del juez. Solamente por este hecho, el* film *sería ya un alegato contra la pena de muerte. Porque las cosas han quedado «tan claras», que, de los doce hombres que componen el jurado, sólo uno vota* inocente, *porque tiene una duda razonable. Los demás están tan seguros del «crimen» que diríase lo han visto cometer. Tal es el efecto que les ha producido la burocracia o trámite judicial: reconstrucción de los hechos, declaraciones de los testigos, declaraciones del acusado, actuación del fiscal, actuación del abogado defensor, etc. Por tanto, de no haber intervenido el hombre con afán de justicia, el acusado hubiera sido condenado a la silla eléctrica.*




*Como la culpabilidad o inocencia tiene que ser votada por unanimidad, todo el empeño del hombre que ha votado* inocente, *y para el que la única verdad es la duda, es discutir el asunto con objetividad, hacer vibrar a sus compañeros hasta hacerlos conscientes y responsables del caso y, por añadidura, enmendar la plana a los jurisperitos —fiscal, abogado defensor, etcétera— que han creído a pie juntillas a los impresionables testigos y han sacado conclusiones tajantes de las circunstancias que aparentemente probaban la culpabilidad del muchacho acusado de parricidio. El esfuerzo que ha de realizar este hombre es tan abrumador —por el encono, desinterés, cretinez, despreocupación o inconsciencia de los once jurados que votaron* culpable*—, que es capaz de sostener el nudo o interés dramático de la acción a lo largo de toda la película.*

*El proceso de esta evolución, en que de la irresponsabilidad o inconsciencia se pasa a la responsabilidad o consciencia, está plasmado con una verosimilitud tal, que los personajes, de tan vivos y humanos, se salen de la pantalla. (Todos los intérpretes actúan irreprochablemente, hasta tal punto, que no cabe destacar a uno sobre otro, a no ser que nos dejáramos «identificar» con la personalidad del héroe: Henry Fonda.)*

*A medida que esta consciencia o responsabilidad se produce, los jurados, aparte de añadir nuevos elementos de objetivo juicio, se inclinan por la inocencia del muchacho. El primero en pasarse al lado de la justicia, de la duda razonable, junto al hombre que votó en principio* inocente, *de profesión arquitecto (Henry Fonda), es el más viejo del jurado, un funcionario público (Joseph Sweeney), observador concienzudo, sentencioso en el buen sentido de la palabra y de temperamento cordial. Después serán los obreros, el obrero tímido que forma parte por primera vez de un jurado (Jack Klugman), y el pintor de brocha gorda, dispuesto a «volver loco de bofetadas» —estas son sus palabras— a más de uno de los allí reunidos que*
*faltan al respeto de los demás (E*
*ward Binns). A continuación lo hac*
*el empleado de banca, un hombre p*
*silánime que votó al principio* culp
ble *porque sí, pero que llega después*
*entusiasmarse por aclarar el asun*
*(John Fiedler); el relojero, nacido*
*Europa, pero nacionalizado en Estad*
*Unidos, meticuloso a fuerza de ejerc*
*su oficio y admirador de la democr*
*cia (George Voskovec), y el profes*
*de colegio que preside el jurado y q*
*votó al principio* culpable *porque*
*podían equivocarse los testigos (Ma*
*tin Balsam). Hasta aquí, los votos*
*favor de la inocencia o culpabilid*
*están empatados a seis. Y es aho*
*cuando se deciden por la no culpab*
*lidad los dos jurados más inconscie*
*tes o irresponsables: el viajante de c*
*mercio, que tiene una entrada para*
*partido de «base ball» de esa tarde*
*no quiere perderla, un tipo muy gr*
*cioso y muy humano, pero también*
*una inconsciencia rayana en la cr*
*tinez, que vota* inocente *no por co*
*vicción, sino por salir cuanto antes*
*atolladero (Jack Warden), y el agen*
*de publicidad, frívolo y cínico, q*
*asiste a la discusión como si se trat*
*se de un juego deportivo, y que vo*
inocente *como si mentalmente*
*echase a suerte (Robert Webber). L*
*más reacios a hacer justicia son*
*tres jurados restantes que votan u*
*y otra vez* culpable *con la expresi*
*del odio o de la frialdad en contrap*
*sición a la expresión de bondad o*
*comprensión de los que votan* inoce
te. *El propietario de garajes (Ed Be*
*ley), un personaje mal encarado, ch*
*toso y grosero, vota* culpable *porq*
*odia a los golfos de la «clase baj*

(Pasa a la pág. 27, columna